

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

4

APRIL 1961

NEUERSCHEINUNG

HAYDN

ALS OPERNKAPELLMEISTER

Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung

Bearbeitet von Dénes Bartha und László Somfai

Eine Sensation der Internationalen Haydn-Konferenz Budapest (im September 1959) war das Referat, in welchem Professor Dr. Dénes Bartha über die hochwichtigen Ergebnisse berichtete, die sich aus der (seit 1957 im Gange befindlichen) methodischen Verarbeitung des ehemaligen Esterházy-Opernarchivs (aus der Wirkungszeit Joseph Haydns: 1761–1790) ergaben.

Die Arbeit der beiden Verfasser enthält eine reich dokumentierte Chronik der Esterházyer Opernpremier unter Haydn (durch welche die ungenauen und lückenhaften Angaben u. a. bei Pohl vielfach ergänzt und berichtigt werden), einen präzise gearbeiteten „Catalogue raisonné“ der erhaltenen Opernmaterialien, genaue Angaben über Haydns Operntruppe, eine wesentlich ergänzte Liste von Haydns Einlagearien sowie die Partiturerstausgabe und eine Plattenbeilage von zweien der neuentdeckten Haydn-Einlageszenen.

472 Seiten · 30 Faksimiles · Mit Musikbeilage und Schallplatte in separatem Band · Ganzleinen DM 60,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

XVI.

INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

Darmstadt, 29. August bis 10. September 1961 · LEITUNG: Dr. WOLFGANG STEINECKE

I. Spezialkurs 19. bis 29. August

Instrumentalmusik — Komposition und Realisation

KARLHEINZ STOCKHAUSEN (Köln) in Zusammenarbeit mit DAVID TUDOR (New York)

II. Hauptkurse 29. August bis 10. September

„Le Rythme“ — „Der Rhythmus“, Hauptvorlesung (frz./dt.)

„Theoretische Konsequenzen der Webernschen Musik“

Elektronische Musik — Komposition und Realisation

Proportionsgesetze in der Komposition

Kammermusik der Wiener Schule — Praktikum und Vorlesung

Kammerensemble — Analyse und Interpretation neuer Werke

Angewandte Musik — Bühne, Rundfunk, Fernsehen

OLIVIER MESSIAEN (Paris)

GYÖRGY LIGETI (Wien)

KH. STOCKHAUSEN (Köln)

STEFAN WOLPE (New York)

RUDOLF KOLISCH (Madison)

BRUNO MADERNA (Milano)

H. U. ENGELMANN (Darmstadt)

Interpretationskurse

Klavier

YVONNE LORIOD

(Paris)

EDWARD STEUERMANN

(New York)

DAVID TUDOR

(New York)

Klavier=Duo

ALFONS und ALOYS KONTARSKY

(Köln)

Gesang

ILONA STEINGRUBER

(Wien)

Flöte

SEVERINO GAZZELLONI

(Roma)

Oboe

LOTHAR FABER

(Köln)

Klarinette

GUY DEPLUS

(Paris)

Bläserkammermusik

ANDRÉ RABOT

(Paris)

III. Allgemeines Programm

Vorträge

PIERRE BOULEZ

„Geschmack und Funktion“

„Komposition und Kompositionslehre“

KH. STOCKHAUSEN

„Kadenzrhythmik Mozarts“

„Resumee einer Fortentwicklung 1950/60“

Kranichsteiner Kompositionsstudio

Studiokonzerte mit Arbeiten junger Komponisten

Kammerkonzerte „Panorama der Neuen Musik 1911–1961“ unter Mitwirkung des
INTERNATIONALEN KRANICHSTEINER KAMMER-ENSEMBLES — Leitung:
BRUNO MADERNA —, des QUATUOR PARRENIN, Paris, und der GREGG SMITH
SINGERS, Los Angeles

Opernaufführungen des Landestheaters Darmstadt

„Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek

In Verbindung mit den Ferienkursen:

TAGE FÜR NEUE MUSIK des Hessischen Rundfunks 7. bis 10. September
Zwei Orchesterkonzerte — Leitung: DEAN DIXON und MICHAEL GIELEN

Zwei Kammerkonzerte unter Mitwirkung von Solisten und Kammermusikvereini-
gungen (u. a. HAMANN-QUARTETT Hamburg u. INTERNATIONALES KRANICH-
STEINER KAMMER-ENSEMBLE — Leitung: BRUNO MADERNA)

X. Internationaler Wettbewerb um den KRANICHSTEINER MUSIKPREIS
KLAVIER (Pflichtstück: Klavierstücke I–IV von KH. STOCKHAUSEN)

Prospekte — Auskünfte — Anmeldungen:

KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT DARMSTADT, Roquetteweg 31

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

122. Jahrgang Heft 4/1961

HANS-WILHELM KULENKÄMPFF:	Die Mission des Zuhörers — Vortrag für ein imaginäres Publikum	129
HELMUT KIRCHMEYER:	Die Rekonstruktion der „Bachtrompete“	137
ROBERT BRAUN:	Der schwierige Hugo Wolf	145
GRETE BUSCH:	Busch ging nach Glyndebourne — Erinnerungen an einen großen Dirigenten, 1. Fortsetzung	146
HILDEGARD WEBER:	Der englische Maestro — Zum Tode von Sir Thomas Beecham	149

DAS MUSIKLEBEN:	Hamburg: Beispielhafte Woche des zeitgenössischen Musiktheaters / Bielefeld: Marcel Mihalovici, „Krapp oder das letzte Band“ und Winfried Zillig, „Die Verlobung in St. Domingo“ als Opern-Uraufführungen / Essen: Ballette von Bartók, Nono und Scarlatti / Düsseldorf: „Daphne“ von Richard Strauss mit Ingrid Bjoner erstaufgeführt / Köln: „Hoffmanns Erzählungen“ neu inszeniert / Gelsenkirchen: Martinus „Ariadne“ als posthume Uraufführung / Nürnberg: Von „Tristan“ bis „Albert Herring“ / München: Menuhin in der Musica Viva / Wuppertal: Monteverdis „Orfeo“ / New York: Oper und Konzert / Paris: Tumult beim „Domaine musical“ / Brüssel: Frankfurter Singakademie — Ballett Béjart	150
-----------------	--	-----

FERNSEHEN:	Wege und Irrwege der Fernsehoper	167
SCHALLPLATTEN:	Musik am Hofe von Versailles	169
NOTENBEILAGE:	Zeitgenössische Orgelmusik	170
VORSCHAU / RÜCKSCHAU		170
CHOR UND SINGSCHULE		172

BILDER:	Honoré Daumier, „Im Konzert“ / Gottfried Reiche nach dem Stich, den Chr. Fr. Rosbach im Jahre 1727 nach dem Gemälde von Elias Gottlieb Haußmann anfertigte / Trompetenpart in Bachs Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“ / Bach-Naturtrompete von Helmut Finke nachkonstruiert / Walter Holy beim Spielen der Trompetenkopie / Die kurios geformte und im Wiener Kunsthistorischen Museum erhaltene Trompete des Nürnberger Instrumentenmachers Anton Schnitzer aus dem Jahre 1598 / Rosa Mayreder (<i>Fleischmann</i>) / Sir Thomas Beecham (<i>dpa</i>) / Benjamin Britten's „Sommernachtstraum“ in Hamburg und in Covent Garden / Heinrich Sutermeister, „Der rote Stiefel“ (<i>Wöltje</i>) / William Dooley als „Krapp“ in „Krapp oder das letzte Band“ von Marcel Mihalovici (<i>Haselhorst</i>) / Rosl Dietz und Herbert Brand in „Der rote Mantel“ von Luigi Nono (<i>Mangold</i>) / Ingrid Bjoner und Josef Traxel in „Daphne“ von Richard Strauss (<i>Hess</i>) / Erika Wien und Maria Kouba in „Jenufa“ von Leoš Janáček (<i>Dönhöft</i>)	
---------	---	--

Die Mission des Zuhörers

Vortrag für ein imaginäres Publikum

Introduzione

Lassen Sie uns das undeutliche und — zugestanden — ein wenig hochtrabende Wort „Mission“ einstweilen beiseite stellen. Befassen wir uns lieber mit dem näherliegenden Teil, mit uns selbst nämlich, uns Zuhörern. Freiwillig oder genötigt üben wir diese Tätigkeit im wachen Zustande ja schier ununterbrochen aus — sogar dann, wenn wir selber sprechen —, und man könnte also behaupten, daß Menschsein gleichzeitig auch Zuhörersein bedinge. Diese Behauptung eröffnet nun freilich erschreckend weite Perspektiven; ich überlasse es weislichen kühnen, erlauchten Geistern, sie ins Auge zu fassen. Für uns empfiehlt sich vernünftigerweise eine Eingrenzung. Sie haben sie erwartet, und ich wiederhole Ihre Gedanken, wenn ich sage: Nicht der Zuhörer in seiner totalen Funktion, nicht das Zuhören als allgemeines menschliches Verständigungsmittel geht uns zur Stunde an, sondern lediglich der Zuhörer eines Kunstwerkes, namentlich das Zuhören bei Musik.

Jedoch — selbst in diesem begrenzteren und leichter überschaubaren Bezirk gibt es gewisse Stellen, vor denen ich mich wohl hüten werde, ja um die ich mich ohne die leisesten Skrupel herumzudrücken gedenke. Es sind jene gefährlichen Ecken unseres Themas, an denen sich — vergleichsweise gesprochen — plötzlich die Quadratur des Kreises oder das Problem des Perpetuum mobile erhebt. Da wäre zum Beispiel gleich eine Antithese, in deren Zeichen schon wahre Orgien falscher Kulturpolitik begangen worden sind, und die mich immer an die berühmte müßige Streitfrage erinnert: Wer war zuerst da, das Ei oder die Henne? Diese Antithese lautet: die Existenz des Zuhörers ist die Voraussetzung für das Musizieren, oder umgekehrt — das Musizieren ist die Voraussetzung für die Existenz des Zuhörers. Ich bitte Sie um alles in der Welt — was sollen wir damit, wir Zuhörer? Zwar verstehen wir uns nicht ohne weiteres von selbst, aber daß wir uns nun gleich „ab ovo“ verstehen sollen, ist ein ebenso unbilliges wie unnützes Verlangen. Ob also der Nomade in frühesten Menschenzeit die Rohrflöte um seiner eigenen oder um anderer Ohren willen geblasen hat — die Antwort hierauf kann uns Zuhörern von heute nicht das geringste helfen.

Ja, aber muß uns denn überhaupt geholfen werden? Sind wir nicht immer die gleichen? Ist der Zuhörer nicht eine Konstante, der ruhende Pol in der musikalischen Erscheinungen Flucht? Diese Frage interessiert uns allerdings wirklich. Nach wie vor wird zwar unendlich viel mehr über Musik und Musiker geschrieben, geredet, diskutiert und polemisiert als über das Zuhören und den Zuhörer,

aber hieraus auf unsere Selbstverständlichkeit zu schließen, wäre doch eine fatale Täuschung. Es sind die scheinbaren Selbstverständlichkeiten, die oft die größten Probleme bergen. Schweigen wir unser Problem von Generation zu Generation einfach weiter, so kann es geschehen, daß man eines Tages zusammen mit der Selbstverständlichkeit auch den Zuhörer zu Grabe trägt.

Dies wiederum kann unseres Erachtens kaum im Sinne des Weltlaufes liegen. Wir Zuhörer haben jedenfalls in Anbetracht so vieler hörenswerter Dinge nicht die Absicht, auszusterben. Um dieser Absicht treu zu bleiben, müssen wir unseres Lebens sicher sein. Sind wir das? Nun, ich möchte vorsichtig behaupten: teils, teils. Von außen zwar ist keine ernstliche Bedrohung zu merken; wir Zuhörer haben unsere Existenz in den Wirren des Jahrhunderts immer wieder nachdrücklich und überzeugend dargetan. Indessen — wir verstehen uns nicht mehr von selbst, das ist es; wir sind unruhig geworden, wir haben manchmal das Gefühl, nicht recht mitzukommen, es mangelt uns eine gewisse Frische, ein kräftiger Schuß Sorglosigkeit. Offenbar befinden wir uns im Zustand einer Art von Avitaminose (wenn Sie mir diesen medizinischen Vergleich gestatten wollen). Eine künstlerische Revolution, deren Zeitausdehnung bereits die des Dreißigjährigen Krieges überschritten hat und die wir zweifelsfrei mitbestehen müssen, zwingt uns zur Klärung unserer Position, zur Festigung unseres Fundamentes. Der heutige Versuch — angenommen, er gelänge — sollte vielleicht als bescheidene Betonspritze in den rissig gewordenen Sockel gelten.

Den Hauptriß in diesem Sockel verursachte die Wahrnehmung, daß der Zuhörer durchaus keine Konstante, kein ruhender Pol, vielmehr eine höchst veränderliche Größe ist, wenn nicht sogar das X in einer Gleichung mit mehreren Unbekannten. Solche Einsicht war übrigens unseren Urgroßeltern noch völlig fremd. Wenn es durch einen Trick — zu dem das Leben freilich noch nie bereit war — gelingen würde, mit unseren Vorfahren der dritten oder vierten Generation in ein und demselben Konzertsaal zusammentreffen, so müßten beide Teile unbehaglich feststellen, daß ihre Beziehungen zum Hörbaren wie auch zu dessen Erzeugern höchst verschiedenartig sind. Urgroßvater und Urenkel würden sich — wie sonst, so auch hierin — gewaltig mißverstehen. Wahrscheinlich bliebe ihnen als einziger Trost, daß sie einander wenigstens auf derselben Ebene begegnet wären, auf der Ebene des Parketts nämlich, dem praktischen wie symbolischen Ort, der den Zuhörer als solchen markiert, indem er ihn sichtbar den Musikmachern gegenüberstellt.

Unversehens könnten wir durch die Gegenüberstellung von Zuhörer und Musiker wieder zu jener nutzlosen Antithese über das Erstgeburt= recht hingeraten, auf die ich mich nicht einlassen will. Sehen wir also die Teilung der musikalischen Erde in einen hörenden und einen lautgebenden Part als naturgewollt an. Der Reiz — ja ich möchte sagen, die Liebenswürdigkeit dieser Teilung besteht in einer Eigenschaft, die auf dem moralischen Gebiet als Fehler gilt, hier jedoch durchaus zur Tugend wird: in der Unbeständigkeit. Die säuberliche Trennung der Personenkreise dauert gemeinhin nur solange wie die jeweilige musikalische Veranstaltung. Ansonsten ist dem Rollentausch ein weiter Spielraum gegönnt. Viele Zuhörer werden zuzeiten Musizierende, jeder Musikant ist mindestens so oft auch Zuhörer. Eine derart unbeständige, an Verwandlungen reiche Teilung birgt etwas sehr Lebendiges, ein lächelndes, humoristisches Element, und unterscheidet sich also vorteilhaft von jenen grimmig ernsten, weil unwandelbaren Teilungen, mit denen sich die Menschen sonst Welt und Leben in traurig bössartige Partikel zu zerlegen trachten.

Das flüchtige, wenngleich in sozusagen „verschiedener Besetzung“ sich ständig wiederholende Teilungsspiel — hie Hörer, hie Musikant — läßt erkennen, daß wir es beim Zuhörer noch weniger als bei den Musikmachern mit einem stabilen, vorgegebenen und unabänderlichen Wesen zu tun haben, sondern mit einem Stande, in den der Mensch vorübergehend eintritt, um ihn ebenso vorübergehend wieder zu verlassen. Dies entspricht vollkommen dem Phänomen der Musik selbst: auch sie tritt ja nur zeitweise in klingende Erscheinung, ist höchst unstabil und trotz aller Wiederholungen niemals dieselbe. Der Zuhörer seinerseits läßt sich infolge seiner Unbeständigkeit nicht minder schwer gültig beschreiben. Eine kaum übersehbare Fülle wechselnder Umstände beeinflußt ihn — angefangen von dem Platz, auf dem er sitzt, von seiner Entfernung zu den Musizierenden, von den umgebenden Mithörern, von der Akustik und Temperatur des Raumes, über seine körperliche Verfassung und ihre allfälligen Beeinträchtigungen durch Schnupfen, Husten, Tubenkatarrhe, Kopfschmerzen und dergleichen, ferner und nicht zuletzt über seine seelische Verfassung mit ihren ganz und gar unabschätzbaren Vorbelastungen durch Laune, Stimmung, Ärger, Sorge, falsche Erwartungen, getäuschte Illusionen, Einbildungen aller Arten und Grade — bis hin schließlich zu den Einflüssen der Mode, der Bildung, der Gerüchte, der Konventionen, der Sensationen, der Zeitungsartikel, der Plakate, der Inserate, der Schlagzeilen, der Eintrittspreise . . .

Wir müssen uns wieder dringend eine Schranke setzen. Es besteht sonst höchste Gefahr, daß sich der Zuhörer unter unseren Augen überhaupt verflüchtigt und nichts hinterläßt als zusammenhanglose Arabesken von möglichen Eigenschaften, Bedingungen, Einflüssen. Der Versuch, ihnen mit Hilfe des Rösselsprungs zu folgen, könnte nur in Verwirrung enden. Lassen Sie uns von den verwirrenden Details zu den großartigen Zusammenhängen zurückkehren. Von dem gefährlichen Zersetzungs= punkt unserer Betrachtung nehmen wir aber die Lehre mit, daß der Zuhörer zwar offenbar eine Realität, gleichermaßen aber auch eine Fiktion ist.

Da wir immer geneigt sind, unsere Person als das vorzüglich Reale in dieser Welt zu betrachten, erläutern wir uns diese Lehre gern so: als Individuum ist der Zuhörer eine Realität, als Kollektiv nur eine Fiktion. Im gleichen Augenblick, wo wir uns so schmeichelhafte Reverenz erweisen, müssen wir freilich zugeben, daß eben in der Realität das Verwirrende lag, wohingegen von der Fiktion noch einige Klärung zu erhoffen bleibt. Indessen — auch als unpersönlicher Gesamt= erscheinung fehlt dem Zuhörer jene Stabilität, die unsere Überlegungen so angenehm vereinfachen würde. Sein Verhältnis zum Komponisten, zum Werk und zum Interpreten ist veränderlich, sein Standort in der Musikwelt hat sich von Epoche zu Epoche verschoben. Man braucht nicht erst in das Dunkel frühgeschichtlicher Hypothesen zurück= tauchen, wenn man das Panorama dieses Stellungs= wechsels bestaunen will. In einer — historisch gesehen — lächerlich kurzen Zeitspanne hat der Zuhörer nämlich schon alle möglichen Plätze zwischen dem Zentrum und der Peripherie der musikalischen Welt eingenommen, ohne sich im geringsten Gedanken darüber zu machen.

Tema con variazioni

Noch vor rund zweihundert Jahren befand er sich unbestritten im Mittelpunkt, seine musikalische Weltansicht glich der ptolemäischen, das heißt, alles Geschehen drehte sich um ihn. Von ihm als dem „Roi soleil“ einer absoluten Monarchie gingen alle Impulse, alle Machtströme aus. Die Musik war eine angewandte Kunst, wir würden heute sagen — ein Kunsthandwerk. Sie entstand nicht um ihrer selbst willen, sondern wurde zweckbestimmt in Auftrag gegeben, und ihr Sinn erfüllte sich darin, den Absichten des Zuhörers und seinen Institutionen zu dienen. Natürlich war der Zuhörer in jener streng geordneten, von den Spitzen her konstruierten Gesellschaft nicht irgendwer; er war Papst, Kaiser, geistlicher oder weltlicher Fürst, adliger Magnat, städtischer Würdenträger, Pastor, Gutsherr, General, also immer Obrigkeit. Seine Umgebung — Hofstaat, Collegium, Honoratioren, Gemeinde, Sippe — galt höchstens als Mit= oder Nebenhörer, wurde nicht gefragt und hatte nichts zu sagen. Komponisten und Musikanten aber waren schlichtweg Diener, Befehlsempfänger, die ihre Produktionen nach dem Lächeln oder Stirnrunzeln des Herrn pünktlich und sachdienlich einzurichten hatten. Dieser Herr, der souveräne Zuhörer, veranlaßte Messen, Kantaten, Fest= und Trauermusiken, Opern, Serenaden, Tafel=, Tanz= und Feldmusiken je nach Bedarf. Und zwar — das ist sehr interessant, weil inzwischen gänzlich aus der Mode gekommen — geschah dies meistens nicht zur Befriedigung seiner individuellen Musikwünsche. Der autokratische Zuhörer konnte es sich ja leisten, sowohl unmusikalisch wie auch uninteressiert zu sein. Dennoch bestellte er Musik zur höheren Ehre seines Amtes, seines Standes, seiner Würde, des Symbols, das er persönlich nur repräsentierte. Und in diesem Sinne faßten auch die Künstler des Herrn Bestellung auf, sonst wäre in jenen Zeiten nicht so viel Gutes, über den aktuellen Anlaß Hinausragendes entstanden.

Von der Warte des Zuhörers aus war dieses System einfach, übersichtlich, wohlgeordnet. Es ist ja immer einfach, wenn man selber im Mittelpunkt

Honoré Daumier
„Im Konzert“



steht und die Dinge um sich kreisen läßt. Aber es blieb leider nicht mehr lange so, eine kopernikanische Wendung bereitete sich vor. Sie kam allerdings nicht über Nacht, sondern benötigte einige Jahrzehnte, weshalb sie auch in ihrer umwälzenden Bedeutung erst ziemlich spät wahrgenommen worden ist. Der Komponist revoltierte gegen den allmächtigen Zuhörer. Schon ein so jähzorniger Dickschädel wie der alte Bach hatte sich bisweilen über die Wünsche der Obrigkeit – alias Zuhörer – hinweggesetzt und die Leipziger Kirchenmusiken nach seinem Kopf eingerichtet – allen gesträubten Perücken zum Trotz. Auch hat er zum Beispiel sein „Musikalisches Opfer“ für Friedrich den Großen nicht auf Bestellung, sondern aus eigenem Entschluß geschrieben und schließlich am Ende seines Lebens mit der „Kunst der Fuge“ das tollkühnste Beispiel einer Musik für Musiker ohne die geringste Rücksicht auf etwaige Zuhörer gegeben. Solche ersten Sturmzeichen änderten freilich die Welt noch nicht. Erst vierzig Jahre nach Bachs Tod wurde Haydn aus einem Esterhazyschen Hofbedienten ein freier Mann. Nicht lange davor mußte Mozart noch den Fußtritt eines erzbischöflichen Funktionärs hinnehmen, eine Behandlung „en canaille“, die er nie vergessen konnte und ohne die der Figaro vielleicht nicht komponiert worden wäre. Dieser Salzburger Rausschmiß ist eine der letzten Demonstrationen des musikalischen ancien régime. Die Zeit war erfüllt, der Zuhörer mußte seine zentrale Position räumen, und an seine Stelle trat der Komponist.

Diesen Stellungswechsel – obgleich doch radikal genug – hat der Zuhörer vorerst kaum bemerkt, sicher aber in seiner Auswirkung auf sich selbst nicht im entferntesten überblickt. Die Schererei mit dem aufsässigen Mosjöh Mozart dürfte für den Fürsterzbischof von Salzburg nur das gewesen

sein, was Onkel Bräsig den „Hofjungenärger“ genannt hat. Und der Kaiser Joseph hat zwar im Figaro die vielen Noten, nicht aber die Revolution der Lakaien festgestellt. Unversehens wandelte sich der Zuhörer vom souveränen Auftraggeber in den Mäzen, einen Mann also, der aus der Unterstützung von Künstlern eine bescheidene Gloriole für sich wob. Rings um ihn füllte nun eine neue Sorte von Zuhörern die Theater und die eben gerade erfundenen Konzertsäle, eine kollektive Schicht, die von der alten Herrschaft nichts wußte und auch gar nichts wissen wollte. Zwischen diesen beiden Lagern aber erhob sich der souveräne Künstler – wie Napoleon zwischen den Jakobinern und den Königlichen – und machte die Musik zur freien, sich selbst genügenden, die Umwelt beherrschenden Kunst.

Die neue Monarchie des Komponisten gründete sich auf einen Anspruch, der früher unbekannt gewesen war: den musischen Auftrag. Ein Kunstwerk – so argumentierte man – entsteht nur dann legitim, wenn der Antrieb dazu einzig und allein in der Seele des Künstlers stattgefunden hat. Dieser Antrieb wurde als göttlicher Funke, als Eingebung, inneres Müssen oder einfach als Schaffensdrang bezeichnet. Wert und Unvergänglichkeit eines Werkes wurden jetzt abhängig gemacht von dem Stigma einer zweckfreien, in persönliches Geheimnis gehüllten Zeugung. Demgegenüber schien die Komposition auf Bestellung, das heißt die auf Initiative des Zuhörers geschriebene Musik immer mehr kompromittiert und mit dem Makel der Gelegenheitsarbeit behaftet. Es ist erstaunlich, wie schnell derartig umstürzende Anschauungen allgemein verbreitet wurden, Anschauungen, deren Ursprung doch zweifellos nur in den Köpfen einer kleinen Minderheit von Schaffenden zu suchen war. Der Zuhörer wie der Interpret – beide noch

unerfahrene Demokraten an der Schwelle des 19. Jahrhunderts — beugten sich widerstandslos dem neuen Gesetz, das einen leichten Beigeschmack von Diktatur hatte. „Was schert mich seine elende Geige, wenn der Geist aus mir spricht!“ schrie Beethoven, terrorisierte seine Musiker, setzte sich über sein Publikum hinweg, kündigte seinen adeligen Mäzenen die Freundschaft, wenn sie es wagten, seine Kühnheit nicht zu begreifen, und also auch die Ehre nicht verdienten, Widmungen seiner Werke gegen Gold zu empfangen.

Der Zuhörer, weit davon entfernt, noch Aufträge zu erteilen und Vorschriften zu machen, bekommt nun selbst Aufgaben gestellt. Unvorbereitet steht er den neuen, zweckfrei aus reinsten Inspiration entstandenen Werken gegenüber und muß versuchen, sie sich anzueignen, des Schöpfers Willen und Absicht zu verstehen. Nur solange ihm dies gelingt, kann er in der kopernikanisch veränderten Schau der musikalischen Welt wenigstens als Planet einen Platz behaupten, kann er weiterhin Zuhörer bleiben. Er will aber Zuhörer bleiben und entwickelt sich deshalb folgerichtig vom naiven zum gebildeten Musikfreund. Er plagt sich rechtschaffen um die Stücke, spielt sie in zwei- und vierhändigen Bearbeitungen auf dem Klavier zur Gedächtnisstütze, obwohl das scheußlich klingt, lernt sie auch mit Hilfe populärer Formenlehren zu analysieren; schließlich dringt er gar durch die Seitentüre der Partitur in die eigentliche Werkstatt des Meisters ein, und als hier kein rechter Honig für ihn zu ernten ist, begibt er sich über die Hintertreppe in den Lebensbezirk des inzwischen verstorbenen großen Mannes und nährt seine Schöpferverehrung mit Anekdoten und Romanen. Er tut schlechthin alles, um beteiligt zu bleiben; denn jedesmal, wenn etwas Neues seine Fassungskraft zu übersteigen droht, wenn es ihm zuviel wird, hat er das unangenehme Gefühl, daß der souveräne Schöpfer ihn ausschließen wolle. Dagegen wehrt er sich und hält so im 19. Jahrhundert den Anschluß an die Entwicklung des Schaffens, zuweilen etwas angestrengt, aber im ganzen doch lobenswert. Er ist der folgsamste, bravste Zuhörer, den es bislang gegeben hat.

Wer sich einmal vom Mittelpunkt eines Systems entfernt sieht, tritt zu allen umgebenden Erscheinungen in ein nicht nur geändertes, sondern entschieden kompliziertes Verhältnis. Auf die Umkehrung des Standortes von Zuhörer und Komponist folgte deshalb unweigerlich auch eine Neuorientierung des Zuhörers zum Interpreten und zum Kunstwerk. — In der alten Zeit war der Musikanter nur ein ausführendes Organ von durchaus untergeordneter Bedeutung gewesen, eine anonyme Erscheinung, zwar klassifiziert nach gut, weniger gut oder schlecht, jedoch ohne höhere Funktion, ein Troßknecht. Zunächst gab es nur zwei Gruppen, die sich einen gewissen individuellen Ruhm erwarben: die Orgelspieler einerseits und die italienischen Primadonnen und Kastraten andererseits. Doch waren die ersteren eben Diener Gottes, die letzteren mehr Kuriositäten wie die Leibmohren und Goldmacher. Als Interpreten im neuzeitlichen Sinne wertete man sie noch nicht: Ihre Emanzipation folgte erst unmittelbar auf die der Komponisten. Der neue Typ Zuhörer entdeckte im Musikanter etwas, was er früher weder gekannt noch gebraucht hatte, was er nun aber unbedingt

brauchte. Während er in romantischem Schauer vor dem aus Geheimnis geborenen, in Geheimnis gehüllten Werk stand, erkannte er plötzlich die vermittelnde und enthüllende Fähigkeit des Musikers. Wo konnte er auch, der hilfsbedürftig gewordene Zuhörer, eine bessere Brücke zu den in Einsamkeit entrückten Kunstwerken erwarten als bei denjenigen Menschen, die es verstanden, eine dunkle und dürftige Notation zu klingendem Leben zu erwecken? So setzte also der Zuhörer den Interpreten freiwillig zum priesterlichen Mittler zwischen sich und dem Schöpfergeist ein und zollte fortan den Spielern, Sängern, Dirigenten als den Verwaltern und Spendern der Heilsspeise jene Verehrung, die den Eingeweihten eines Mysteriums zukommt. Zwar ist im Laufe der Zeit solche Verehrung auch den falschen Priestern zuteil geworden, die nichts zu vermitteln hatten als ihren eigenen Intellekt, nichts zu enthüllen als ihren Weltrekord in Fixigkeit. Kein Zweifel, daß das Unterscheidungsvermögen des Zuhörers oft versagte; dennoch wäre es ganz unbillig, gegen ein Verhältnis zu wettern, das echtem Bedürfnis dient und zudem auch logisch ist: denn der Zuhörer vermutet ja mit Recht, daß dem Interpreten dank seiner Gaben und seiner intensiveren Beschäftigung mit dem Werk auch kräftigere Erkenntnisquellen fließen als ihm selber.

Grundlage der mannigfaltigen, veränderlichen Beziehungen zwischen Zuhörer, Komponisten und Musikern ist aber nach wie vor die Begegnung mit dem Werk, mit der Musik schlechthin. Sollen wir darüber mehr als ein Wort verlieren? Haben wir hier nicht das absolut Selbstverständliche? Was uns in den Stand des Zuhörers versetzt, ist doch eben der Wille zur Begegnung mit dem Werk, und es scheint fast so, als ob darin unsere einzige, ewig unwandelbare Mission läge. Allein es gibt auch da einen gewissen Punkt, der unseren Argwohn herausfordert und vorsorglich ein Fragezeichen setzen heißt; denn wir Zuhörer haben uns mittlerweile schon so sehr als Abenteurer im Geist begreifen müssen, daß uns die Selbstverständlichkeiten mindestens prüfungsbedürftig erscheinen. Der Stein des Anstoßes — meine ich — ist dieser: Die Art und Weise, in der der Zuhörer dem Werk begegnete, hat sich ebenso radikal verändert wie seine Beziehungen zu den Musikmachern. Und die Ursache davon liegt genau wieder an der Stelle, wo wir Zuhörer unsere kopernikanische Wende, unsere „französische Revolution“ erlebt — um nicht zu sagen: erlitten — haben.

Seine Majestät, der souveräne Zuhörer von einst, wußte, daß alle Musik von ihm bestimmt, auf ihn bezogen wurde. Die Werke, mit denen er sich in Schloß, Kirche und Rathaus, auf Begräbnis-, Fest- und Kriegsplätzen umgab, forderten ebensowenig Fragen heraus wie Bilder, Wandteppiche, Altarschmuck, Staatsroben, Prunkdegen, Trachten und alles sonstige Dekor zur Inszenierung des Lebens. Wenn wir unsere selbstsicheren Vorfahren fragen könnten, ob sie die h-Moll-Messe „verstünden“, was ihnen der „Orfeo“ von Monteverdi, eine Kantate von Buxtehude, eine Toccata von Frescobaldi „bedeutete“ — nun, wenn wir es auch könnten, ich glaube, wir würden es gar nicht erst riskieren, um uns nicht dem höchst mißtrauischen Stirnrunzeln des Ahnherrn, seinem peinlichen Zweifel an unserer geistigen Gesundheit auszusetzen. Dieser

Mann aus dem 17. oder 18. Jahrhundert fand Musik vollkommen selbstverständlich und hatte recht damit. Da sie eine Gebrauchskunst mit klarer Zweckbestimmung war, gab es einen verbindlichen Stil mit nur geringen Nuancierungen, der sich sehr langsam änderte. Von diesen Veränderungen wurde der Zuhörer aber selten beunruhigt, weil ihm fast ausschließlich Gegenwartsmusik zu Ohren kam, das heißt die von ihm veranlaßten, für ihn komponierten Werke. Als fröhlich unhistorischer Mensch interessierte er sich nicht im geringsten für das, was seine Vorväter gehört hatten und ließ die alten Noten seelenruhig auf Dachböden oder bestenfalls in Bibliotheken vergilben.

Verglichen mit einer so unbekümmerten, stolzen, praktischen und dem Seelenfrieden zuträglichen Haltung ist die Verfassung des Zuhörers nach 1800 beinahe bemitleidenswert. An Stelle der ebenso leicht und massenhaft produzierten wie konsumierten Gesellschaftsmusik erscheint jetzt auf einmal eine Literatur von Einzelwerken, die alle ganz individuell erfaßt werden wollen. Zwar geht die Produktion schlagartig zurück — am Beispiel von Haydns 104 und Beethovens 9 Sinfonien läßt sich ja leicht ablesen, daß die Eingebungen von oben seltener sind als die Bestellungen der Fürsten Esterhazy —, allein dieser mengenmäßige Rückgang wird mehr als aufgewogen durch die Schwierigkeit in der Bewältigung des Einzelfalles. Der Zuhörer kann sich nicht mehr auf einen verbindlichen Stil verlassen. Mit Beethoven beginnt die Epoche der Originalgenies; jeder Meister, jedes Werk will eigens verstanden, seine Bedeutung soll an der Stärke seiner Eigengesetzlichkeit ermessen werden. Dieser Originalitätsbegriff — abgeleitet von der göttlich oder kosmisch inspirierten Einmaligkeit der Werkschöpfung — hat eine weitere aufregende Folge für den bereits verwirrten Zuhörer. Der Begriff des „Neuen“ wird ebenfalls völlig umgestaltet. Bis dahin hieß „neu“ nicht mehr als „soeben erschienen“. Ein ganz und gar ungefährliches Wort, im Gegenteil — ein Lockmittel, denn der damalige Zuhörer interessierte sich ja überhaupt nur für Neuerscheinungen. Jetzt aber bekam der Begriff „neu“ eine ganze Reihe von anstrengenden, unheimlichen Nebenbedeutungen. „Neu“ hieß gleichzeitig andersartig, unvergleichbar, noch nie dagewesen, besonders — und infolgedessen schwer zugänglich, schwer verständlich. Bald hatte der Zuhörer unter Seufzen die Erfahrung weg, daß ihn jedes solche Werk in einem Maße beanspruchte, wie es seinen sorglosen Großvätern absurd erschienen wäre. Nicht zu verwundern, wenn der musikalische Normalverbraucher schon damals diesem Druck nach der Seite des geringsten Widerstandes zu entgehen trachtete. Er fing an, den Originalgenies die Epigonen vorzuziehen, hielt sich an die lebenswürdigen Kleinmeister, die Biedermeier und harmlosen Nachbeter. Immer später, immer zögernder eignete sich der Zuhörer die epochalen Werke an. Es war die Rache des Überforderten.

Es ist leicht, das Publikum von 1830 und später wegen Lässigkeit zu tadeln. Bedenken wir aber die Fülle der Probleme, vor die es sich im Wandel einer einzigen Generation gestellt sah, so müssen wir ihm wenigstens mildernde Umstände zubilligen. Es hatte ja nicht allein mit den unerhörten Neuheiten von Beethoven, Berlioz, Chopin und ande-

ren Radikalisten fertig zu werden, sondern es sollte nun als Allerneuestes auch noch die unbekannten, vergessenen alten Werke wieder verdauen. Über Nacht sozusagen brach das Historische, das Antiquarische auf den schon mit Gegenwarts- und Zukunftsmusik ringenden Zuhörer herab, wahrhaftig eine Heimsuchung von Graden, wie wir sie uns nur schlecht vorzustellen vermögen. Das Jahr 1829 mit der berühmten Ausgrabung der Matthäusp passion durch Zelter und Mendelssohn hat ein ganzes Jahrhundert der musikalischen Entdeckungen zur Folge gehabt. Der bewußte Besitz an Kunstwerken wurde immer tiefer in die Vergangenheit erweitert. Bach und Händel — schon Schatten und Legende gewesen — nahmen wieder Gestalt an; man entdeckte Pergolesi, Scarlatti, Monteverdi, Palestrina, man entdeckte Rameau, Couperin und Lully, man entdeckte Telemann, Buxtehude, Schütz. Die große Zeit der Archivare war gekommen. Man entdeckte nicht nur, man konservierte, indem man durch sorgliche Pflege verhinderte, daß irgend etwas Hörenswertes zufällig wieder in Vergessenheit geriet. Und wo es doch noch der Fall gewesen war wie jüngst bei Schubert, da beeilte man sich, es schleunigst wieder hervorzuholen und dem Repertoire einzuverleiben. Man hat jetzt nämlich mit Stolz den Besitz eines Repertoires zu vermelden und mit ihm die auffälligste Unterscheidung von den früheren Zuständen. Die Musikpflege der Barockzeit glich einer Speisekarte — lauter frisch gekochte Gerichte; die Musikpflege des 19. — und hier müssen wir sagen: auch des 20. Jahrhunderts gleicht einem Ausstellungskatalog von 1600 bis zur jeweiligen Gegenwart — lauter wohlpräparierte Stücke von meist unbezweifelbarer Wert- und Witterungsbeständigkeit.

Was den Zuhörer betrifft, so hat er sich übrigens mit der alten Musik nach anfänglichem Befremden rasch abgefunden. Das erleichterte schon ihr breiter, auch die kühnsten Persönlichkeiten bindender Stil. Es klang alles so angenehm ähnlich; und wenn bereits zwischen Mozart und Haydn gewisse Verwechslungen möglich waren, dann kam es wenig darauf an, ob das, was man da Altertümliches hörte, ein Stück von Stamitz oder Christian Bach, von Vivaldi oder Telemann war. Nicht daß der Zuhörer die alte Musik richtig verstanden hätte, oh, nein. Er verstand sie ebenso falsch, wie man sie ihm präsentierte. Denn in aller historischen Entdeckerfreude, allem Restaurierungsdrang steckte ja mindestens ein gewaltiges Mißverständnis: stellte man doch jene angewandte Kunst, die für den Gebrauch eines ausgestorbenen Typs von Zuhörer komponiert worden war, auf dasselbe Podium wie die neuen, zweckfreien Werke von Persönlichkeiten Gnaden und hörte sie vom modernen Konzertparkett, also einem gänzlich ungemäßen Standort aus. Aber daran dachten und denken die wenigsten.

Fuga

Es liegt eine grimmige Ironie des Schicksals darin, daß die Romantiker die konservierende Musikpflege, den Historismus, aufbrachten, während sie doch gleichzeitig Fortschritt, Neuheit, Originalität und Individualismus predigten. Sie haben hiermit den neuzeitlichen Zuhörer in eine Versuchung geführt, die ich durch die Maxime ausdrücken möchte: die Gewohnheit ist herrlich fürwahr, aber die Ge-

wöhnung ist grauenhaft. Wenn dasselbe Publikum, von dem man konzentriertes Miterleben einer neuen, in ihrer Art unvergleichbaren, höchst individuellen und daher auf jeden Fall nicht einfachen Komposition erwartete, wenn dieses selbe Publikum daneben den ganzen Schatz sorgsam bewahrter Meisterwerke von vor 50, 100, 150 und 200 Jahren angeboten bekam — wen wundert es dann noch, daß die Leute dankbar und freudig dem Glück der Wiederholung huldigten (einem legitimen Glück überdies, da es zu den Grundlagen der Musik gehört), daß sie aber weniger Neigung zu der anstrengenden Aufgabe zeigten, vor die das neue Werk sie nun einmal stellen mußte? Schon zu Mendelssohns und Schumanns Zeiten ist durch dieses Paradoxon der Grund zu allen Verwicklungen und Erschütterungen unseres Musiklebens bis auf den heutigen Tag gelegt worden. Vorläufig — das heißt etwa bis zur Jahrhundertwende — blieb das Übel freilich latent, abgesehen von kurzfristigen Fieberattacken, die der Zuhörer bei der Bewältigung von Wagner, Bruckner, Richard Strauss erfolgreich durchstand. Solange der Energieaufwand für den Akt der Gewöhnung sich in gewissen Grenzen hielt, gab es überall noch genug wohltrainierte, beherzte Leute, Schrittmacher für das vorsichtig, aber geschlossen nachrückende Gros der Zuhörer. Auch waren die Verschnaufpausen zwischen den Strapazen zunächst noch beträchtlich. Von der Aufregung mit Berlioz' Fantastischer Sinfonie bis zu der enervierenden Begegnung mit Wagners Tristan hatte man immerhin dreißig Jahre Zeit.

Aber die Pausen wurden kürzer, die Strapazen größer, das Ganze fing an, sich zu überstürzen. Kaum waren die Karikaturen über Richard Straußs Elektra von den Großstadtzeitungen zu den Provinzblättern abgewandert, da hörte man schon von dem beispiellosten Skandal Strawinskys mit seinem Ballett „Le Sacre du Printemps“, das die Pariser Zeitungen als „Massacre du Printemps“ charakterisierten. Knappe fünfzehn Jahre nach dem Rosenkavalier sollte man bereits Alban Bergs Wozzeck begreifen. Heillos verknäulten sich die Stile, Tendenzen, Richtungen vor dem atemberaubten Zeitgenossen. Spätromantiker, Impressionisten, Atonale, Neoklassizisten, Neubarockler, Bruitisten — alle hatten sie gleichzeitig Premieren, Erfolge, Mißerfolge, Skandale, Sensationen —, ein unbeschreibliches Durcheinander, Gegeneinander, Übereinander. Vollkommen sinnverwirrt, gelähmt, geschockt starrte der unglückliche Zuhörer auf das vulkanische Brodeln, das ihm als absolutes Chaos erscheinen mußte. Von diesem Schock hat er sich bis heute noch nicht wieder ganz erholt. Da ihm vorderhand auch kein Mensch helfen wollte, ergriff er einfach das Hasenpanier und stürzte sich mit noch nie dagewesener Begeisterung auf die Werke der Vergangenheit, berauschte sich am süßen Trank des Gewohnten, genoß im Übermaß das Glück der Wiederholung und rutschte ahnungslos in ein musikalisches Genießerdasein ab.

Da hatten wir also endlich die Krise, von der schon so lange gemunkelt worden war (aus schlechtem Gewissen nämlich). Und aus demselben schlechten Gewissen begann ein allgemeines Schuldzuschieben. Am lautesten schrien natürlich die Komponisten, *mezza voce* die Interpreten, ungehört jedoch verhallten die Klagen des Zuhörers, denn ihm gab

kein Gott zu sagen, was er litt. Deshalb konnte es auch geschehen, daß man schließlich alle Schuld an der vertrackten Situation auf den Zuhörer abschob. Seine Indolenz, seine Trägheit, sein Banausentum, sein vernagelter Kopf, seine Plüschseligkeit, seine Sentimentalität, seine Genußsucht, seine Virtuosenhörigkeit, seine Rückständigkeit — und kurz und überhaupt seine totale Verdorbenheit, da hat man es. Er ist der gleichgültigste, bokigste, unzeitgemäßeste Zuhörer, den es je gegeben hat, zu nichts zu gebrauchen, also abzuschaffen.

Kein Scherz — diese Forderung hat es gegeben, und sie taucht sogar gelegentlich in verblümter Form wieder auf. Zwar ist es nur eine groteske Episode in der langen Geschichte des Zuhörers, aber sie beleuchtet die Lage. Der Schlachtruf erscholl auf extremen Seiten, bei den Radikalen von links und rechts (wenn ich so sagen darf), nämlich den Avantgardisten und den Antiquaristen. Diese Leute hatten zwar nichts gemeinsam, sie verachteten einander aufs tiefste, aber in ihrer Ablehnung des Zuhörers trafen sie sich — zufällig und aus den verschiedensten Motiven. Die Avantgardisten wollten den Zuhörer nun wirklich ausschließen; sie setzten an die Stelle des öffentlichen Konzertsaales den erlesenen Zirkel — wie Schönbergs Wiener „Gesellschaft für musikalische Privataufführungen“ — und spielten die neuesten Werke nur noch vor gleichgestimmten Ohren hinter streng verschlossenen Türen. Ein katakombisches Unternehmen also, gleichsam ein musikalischer Maquis von überwiegend defensivem Charakter. Hier zeigte sich in einer Mischung aus Hochmut und Menschenverachtung der äußerste Grad jener Isolation, die der Komponist als souveräner Schöpfer freiwillig auf sich genommen hatte. Es ist fast ein wenig komisch zu sehen, wie ahnungslos hochromantisch sich die Ultramodernen von damals gebärdeten.

Anders die Ultrakonservativen, die Historiker. Sie wollten den Zuhörer nicht ausschließen, sie wollten ihn nur von der Krankheit des Zuhörens kurieren, wollten ihn bekehren zu einem angeblich uralten Ideal, das da hieß: Selbstmachen ist besser als Zuhören. Die antiquarischen Eiferer stützten diese wackelige These zunächst dadurch, daß sie alle Musik nach Bach für dekadent, verwerflich und nur schleunigen Vergessens wert erklärten. Sie streuten ferner die Sage aus, in der alten Zeit habe die musikalische Welt praktisch nur aus Spielern bestanden, und die Teilung in Zuhörer hier, Musikanten dort sei der Sündenfall. Damit zusammenhängend setzten sie die alte Musik in den Ruf, technisch leicht spielbar zu sein. Forscht man den Ursachen dieser seltsamen Mißverständnisse nach, so stößt man etwa seit 1920 auf eine chronische Publikationswut der Bibliothekare. Im vorigen Jahrhundert waren die Meisterwerke der alten Zeit wiederentdeckt worden, jetzt wucherten die Ausgaben dritt- und viertragiger Komponisten, wackerer, einfallsloser Kantoren, deren einfältige Sequenzmusik allerdings mühelos zu spielen war. Die einmal ausgelöste Virulenz der Archive klang nicht so bald ab. Natürlich ließ sich diese Inflation der Harmlosigkeit nicht in den Konzertsaal leiten, wo die harte Währung der großen Literatur herrschte. Deshalb behauptete man einfach, in der Kantorenmusik einen wirksamen Ablass für bußfertige Zuhörer zu besitzen und zog die Sache ins Welt-

anschauliche: eine Blockflöte in der Hand ist die Vorstufe zum Heil, aber der Weg zur Hölle ist mit Konzertbillets gepflastert. Und in gleichfalls romantischer Illusion sah man schon das Volk der ehemaligen Zuhörer — zur quinquilierenden Marschsäule verwandelt — flötend, fiedelnd und trommelnd das verlorene Paradies wieder erobern. Ein Paradies, das es in Wahrheit ebensowenig gegeben hat wie Rousseaus idealischen Naturzustand.

Der Zuhörer ist natürlich weder von den Avantgardisten ausgehungert noch von den Antiquaristen missioniert worden. Sie haben also das gute Recht zu fragen, warum ich Ihnen diese im wesentlichen zwischen 1925 und 1945 durchlebte Episode erzähle. Warum erzähle ich Ihnen überhaupt so mancherlei Geschichten aus der Geschichte des Zuhörers? Es muß ja nachgerade den Anschein haben, als ob ich mein Thema völlig aus dem Auge verlöre oder mich schämte, das heikle Wort von der Mission nochmals in den Mund zu nehmen. Nun, um die Wahrheit zu sagen: Ich habe Sie mit Absicht genau bis an den Punkt geführt, wo die Liquidation des Zuhörers gefordert wurde. Erst der Zweifel an unserer Existenzberechtigung — mag er so absurd sein, wie er wolle — erzeugt in uns die natürliche Bereitschaft zur Auskunft über unsere Mission. Jetzt erst können wir freimütig die Frage beantworten: Was soll es mit uns — wo stehen wir — welche Aufgaben fallen uns zu — welche Verantwortung sollen wir tragen? Schwierige Fragen, unbequeme Fragen ohne Zweifel. Deshalb habe ich Ihnen wie mir die Antworten auf zweierlei Weise vorbereitend zu erleichtern versucht: ich gebrauchte das undeutliche Wort Mission, um Ihnen nicht gleich mit so grimmigen Ausdrücken wie Verantwortung, Aufgabe, Verpflichtung zu Leibe zu rücken; und ich erzählte Ihnen von Glanz und Elend unserer Zuhörer=Ahnenn, um gleichsam in einem Thema mit Variationen manche Voraussetzungen für den Eintritt ins Finale zu schaffen.

Finale

Diese Voraussetzungen betreffen das Wesen des Zuhörers, und man kann sie jetzt vielleicht folgendermaßen zusammenfassen: der Zuhörer bildet mit dem Komponisten, dem Werk und dem Interpreten ein Kräfteviereck von unregelmäßiger und wechselnder Struktur. In diesem Viereck erkennen wir das Bild unserer Musikkultur. Auf seine Beständigkeit als Ganzes kommt es an, nicht auf die starre Größe seiner Komponenten. Wie jede andere Teilkraft hat also der Zuhörer die vornehmste Pflicht, zum Fortbestand der musikalischen Kultur beizutragen, gleichgültig wie angesehen oder unansehnlich seine Position im Spiel der Kräfte gerade ist. Verzeihen Sie mir die Phrase vom Fortbestand der Kultur, sie gehört eigentlich mehr in eine Festrede; aber manches Abgebrauchte ist eben dadurch charakterisiert, daß es unbedingt gebraucht wird. Eine Binsenweisheit zieht freilich die andere nach, und so müssen wir nun auch noch die Frage beantworten: Wie trägt man denn bei?

Nun ja — der Komponist, indem er schreibt, der Musikant, indem er spielt, und der Zuhörer, indem er sich seinem Namen entsprechend verhält. Nur — und jetzt kommt der Haken — ist es nicht gleichgültig, was er hört, Vergangenes oder Zeitgenössisches. Im einen Falle trägt er zur Bewußterhaltung des Kulturgeschichtlichen bei, im anderen zur

Kontinuität der Kultur selbst. Der Zuhörer kann natürlich beides tun, wie das seit 1800 Brauch geworden ist, und wie wir es gewohnt sind. Er kann auch — wie es vor 1800 war und vielleicht in späterer Zukunft wieder einmal sein wird — er kann sich auch auf das Zeitgenössische beschränken und die Vergangenheit außer Betracht lassen, was — ich gebe es zu — für uns heute ein bißchen schwierig vorzustellen ist. Nur eines kann der Zuhörer ganz und gar nicht: er kann sich nicht auf die Vergangenheit beschränken und das Gegenwärtige ignorieren. In diesem Falle bekäme die Kontinuität der Kultur einen Sprung, das Schaffen würde in einen zuhörerlosen Raum stoßen, und nach einiger Zeit wäre die Kultur nur noch ihre eigene Geschichte, versteint, gegenwartslos, zukunftslos. Die unbrauchbar gewordenen Komponisten würden zuerst aussterben; nicht lange danach aber würde der Überdruß vor dem ewig Gewesenen Zuhörer wie Interpreten in gleichem Maße packen; die Musiker würden verstummen und ebenso wie die Zuhörer ihre Ohren künftig nur noch für andere Dinge gebrauchen. Die klingende Welt hätte aufgehört zu existieren, die lärmende bliebe.

Sie haben mir, meine Damen und Herren, manches nachgesehen, haben von mancher zugespitzten, wohl auch humoristisch überschärften Formulierung freundlich ein Jota abgezogen; deshalb muß ich Sie jetzt vielleicht bitten: nehmen Sie das apokalyptische Bild vom Ende der Musik so ernst, wie es gemeint ist; es wäre daran allerdings nichts zu bagatellisieren, nichts abzuziehen, nichts zu verkleinern. Näher als irgendwann zuvor sind wir im 20. Jahrhundert an den Sprengpunkt herangerückt, und wir wissen im Grunde unseres Herzens recht wohl, daß die Gefahr noch nicht überwunden ist. Sie ins Auge zu fassen, ist nützlicher als über Schuldfragen zu streiten; ihr mit klarem Sinn zu begegnen, heißt gleichzeitig, unserer Mission als Zuhörer folgen.

An Mut dazu braucht es uns nicht zu mangeln, denn die Position des Zuhörers hat sich gegenüber den zwanziger und dreißiger Jahren merklich gekräftigt. Sie ist vor allem wieder deutlicher geworden, im Tatsächlichen sowohl wie in der Vorstellung eines potentiellen Zuhörers. Die Komponisten betrachten das Publikum im allgemeinen nicht mehr als *quantité négligeable*. Der Interpret fühlt sich nicht mehr durch einen völlig lethargischen Zuhörer zur Willkür verlockt. Ein wachsender Wunsch nach Kontakt, nach einer neuen Partnerschaft läßt sich bemerken. Er wird erleichtert durch einen deutlichen Klimawechsel auf dem Kampffelde des Schaffens. Aus dem überhitzten Streit aller gegen alle sind kühlere Differenzen geworden, nüchternere Auseinandersetzungen, die sich mehr auf das Technische der Komposition richten und den Zuhörer daher im einzelnen nicht so stark berühren. Auch die Vernebelung der musikalischen Atmosphäre durch weltanschauliche Schlagworte ist gewichen.

Dennoch dürfen wir Zuhörer uns nicht in der trügerischen Zuversicht wiegen, daß die Folgen der jüngsten Krise schon beseitigt seien. Nach wie vor bleibt unser Verhältnis zum zeitgenössischen Schaffen der Gegenstand von Sorge und Schwierigkeit. Da wir — zeitlich betrachtet — stets die letzten sind, die von den Impulsen, also auch den Veränderungen, erreicht werden, ist diese Lage an sich natür-

lich; es gibt keinen sinnloseren Vorwurf als den, wir hinkten hinterher. Nur die Breite des Abstands macht die Problematik. Im letzten Jahrzehnt hat sich dieser Abstand allerdings nicht mehr nennenswert vergrößert, und das kann bei dem immer noch lebhaften Tempo der Entwicklung heißen: der Zuhörer hat den alten Wettlauf mit dem Werk wieder angetreten und ist dabei um einige Längen aufgerückt. Doch sollte man ehrlich zugeben, daß wir weniger durch eigenen Entschluß als durch außergewöhnliche Zeitumstände ins Rennen gebracht wurden. Jene seltsame Zeit nämlich, wo unser Kulturhunger durchgesetzt war mit dem Hunger nach Wärme, Licht und Leuten, wo es uns meist an Essen, Trinken, Rauchen, selten aber an einer Konzertkarte fehlte. Damals, als wir wahllos und dankbar alles annahmen, als die ökonomischen Grundsätze des Musikbetriebes außer Kraft waren, in jenen gar nicht maßstabgerechten Jahren hat der Zuhörer mehr von der zeitgenössischen Musik verarbeitet als vorher in einem Vierteljahrhundert. Zwischen 1945 und 1950 wurden bei uns Stravinsky, Bartók, Hindemith durchgesetzt – eine denkwürdige Zeit. Ihre Hauptwerke traten ins Repertoire ein, der Zuhörer gewöhnte sich an sie, er witterte die Zusammenhänge, die auch zwischen großen Revolutionären und der Tradition bestehen. Der Zuhörer hat aufgeholt.

Die Umstände dieses Raumgewinns erlauben freilich nicht, daß wir uns etwas darauf zugute tun; es war wenig eigenes Verdienst dabei. Auch halten wir jetzt noch nicht wieder den natürlichen Abstand zum neuen Schaffen. Ein halbwegs vertrauter Umgang mit den Sechzig- bis Achtzigjährigen schafft keine Gewähr, dem Leben am Pulse zu bleiben. Die fünfzig-, vierzig-, dreißigjährigen Komponisten sind ebenfalls munter am Werke, machen anderes, fordern unsere Teilnahme, lassen uns keine Ruhe. Immer wieder sollen wir uns gewöhnen, einstellen, umstellen, verwandeln, mitgehen...

Nein, es ist wahrhaftig kein Spaß, ein rechter Zuhörer zu sein. Auf dem schmalen Pfade zwischen Gewöhnung und Gewohnheit balancierend, befindet er sich fortwährend im Stande der Versuchung, ein schlechter Zuhörer zu sein. Er weiß wohl, daß Konzertsäle keine Lustbarkeitsorte sind – außer in den Augen der Finanzämter; wenn die lieben Zeitgenossen es ihm aber wieder einmal sauer gemacht haben, dann möchte er am liebsten nichts mehr wissen von Aufgabe, Pflicht, Mission, dann möchte er sich den Teufel scheren um die ganze Kontinuität der Musikkultur. Und da es immer leichter ist, eine Sache mißzuverstehen als sie zu verstehen, so wird er eher geneigt sein, Beethovens Sinfonien für Genußmittel zu halten als Schönbergs Orchestervariationen für ein Kunstwerk. Soll man, kann man ihm darum böse sein? Im Grunde ist der Zuhörer doch das gutwilligste Wesen. Er glaubt gar nicht daran, daß Musik nur eine Genußfunktion habe oder ein Nervenberuhigungsmittel sei. Beim Erlebnis des Kunstwerkes fühlt er sich aufgehoben in eine höhere Gemeinsamkeit und beteiligt an ewigen menschlichen Sehnsüchten. Als Kenner der Historie weiß er auch, daß die Kunst wie das Leben sich dauernd umgestalten und daß es seine Aufgabe in seiner Zeit ist, daran teilzuhaben. Die Größe solcher Aufgabe schreckt ihn nicht, ihre Bedeutung könnte ihn nur

stolz machen. Was ihn schreckt und ärgert, was ihn in echte Gewissensnot bringen kann, ist nur das eine: er weiß nicht, wie er es anfangen soll.

Am Ende läuft also die ganze Problematik des Zuhörers von heute, seine Unruhe, sein mangelndes Selbstvertrauen und sein Bequemlichkeitskomplex auf die eine Frage hinaus: Wie macht man es, mit dem Gegenwartsschaffen echten Kontakt zu bekommen, wie bewerkstelligt man es, ein neues Stück wirklich mitzuerleben? Ich könnte mir denken, daß manche Menschen einen Vortrag über den Zuhörer allein in der Hoffnung besuchen, auf diese Frage Schlüssiges zu erfahren. Und es sollte mir wirklich leid tun, wenn ich sie jetzt wieder enttäuschen müßte. Denn die Antwort – eine Antwort ohne Illusionspflasterchen – ist dürftig: Solange es keinen verbindlichen, unter allen Umständen gleichermaßen angewandten Stil gibt – und es gibt ihn noch nicht wieder –, solange stehen die Zuhörer dem Neuen ganz ungesichert gegenüber, ohne Gebrauchsanweisungen, Leitfäden, Patentrezepte, Pervitinspritzen, Krücken oder sonstige Unterstützungsmittel. Weder Allgemeinbildung noch Spezialwissen können uns im Anfang helfen. Es gibt nur ein einziges Mittel, eine mühselige, langsam wirkende, entbehrungsreiche Methode, gefürchtet in der Medizin, probat in der Musik, und sie heißt: Gewöhnung durch wiederholtes Einnehmen.

Wiederholung – das alte Wort! Wir haben heute schon in manchem Zusammenhang davon gesprochen. Gerade das also, was der erschrockene, kopfschüttelnde Zuhörer nach der ersten, meist bitteren Begegnung mit einer Novität am weitesten von sich weisen möchte – gerade das ist seine einzige sichere Hilfe. Musik als eine nicht intelligible, dem Verstand entzogene Erscheinung kann nur durch das gleiche Grundprinzip aufgenommen werden, dem sie ihre eigene Gestaltung verdankt; dieses Grundprinzip ist die Repetition – die Wiederholung. Wenn der Zuhörer ein Werk wieder und wieder in sich vollziehen läßt, indem er ihm zuhört, bildet sich in seinem Geist allmählich ein System von Erinnerungszellen, das schließlich bei der soundsovielten Begegnung selbsttätig aufzuleuchten beginnt und ihm die Identität des Stückes ankündigt. In diesem Augenblick fängt das Erlebnis an, und erst durch Wiedererkennen wird Musik auch als schön empfunden.

Aber so kompliziert sollte ich zum Schluß ja gar nicht mehr werden, wenn anders ich mir einen Rest Ihrer Geduld erhalten will. Ist doch schon das Mittel, das ich Ihnen eben empfahl, wenig geeignet, fröhliches Einverständnis zu erwecken. Es fordert vom Zuhörer vielfach zu übende Selbstüberwindung, langwierigen Abbau von Hemmungen, ehe der ersehnte Effekt eintritt, daß aus der Wiederholung Beglückung hervorwächst, weil das Fremde vertraut, das Bestürzende befriedigend geworden ist. Eine solche Leistung kann nicht hoch genug zu veranschlagen sein. Sie wird auch keineswegs geschmälert durch die bescheidenen Hilfen, die dem Zuhörer von seiten der Musikanten geboten werden sollten. Ich erblicke diese Hilfen vor allem in einer umfassenden Programmgestaltung, die das zeitgenössische Schaffen bewußt und sorgfältig abstimmt mit den Standardwerken der Konzertliteratur in Verbindung hält. Die psychologischen Vorteile eines solchen Verfahrens liegen auf der

Hand; seine tiefere Begründung findet es in der Tatsache, daß kein Stil — er sei so unverbindlich und neuartig wie auch immer — ohne Beziehung zu etwas Voraufgegangenem bestehen kann. Eine andere Hilfe sind die praktischen Einführungen mit Beispielen, bei denen das unbekannte Stück aus seinen Bestandteilen übersichtlich aufgebaut wird. Nach solcher detaillierten Vorwegnahme des Werkes ist dann die Aufführung genau genommen schon eine zweite Begegnung, also die erste Wiederholung.

Unsere Mission als Zuhörer hat unvermeidlich etwas Janushaftes, ein doppeltes Gesicht: wir gehören noch einer historisierenden Kulturphase an und tragen den ererbten Besitz gern mit uns; wir haben jedoch wieder erkannt, daß es uns — bei Gefahr des Lebens — nicht erlaubt ist, ausschließlich vertrauten Verkehr mit den Geistern der Ver-

gangenheit zu pflegen. Ebenso wenig wie die Flucht nach rückwärts könnte uns andererseits eine Flucht nach vorn in die terra incognita der Zukunft von unserer Doppelaufgabe befreien. Zwischen dem, was gewesen ist, und dem, was sein wird, stehen wir und müssen das Unrige tun „to make both ends meet“. Ohne dieses unser Zutun kann — auf die Länge gesehen — kein Komponist komponieren, kein Musiker spielen. Fürchten Sie nicht, daß wir hier noch einmal auf die sophistische Frage „Ei oder Henne?“ zurückkommen! Das Erstgeburt= recht ist in der Kunst nicht einmal die Soße eines Linsengerichtes wert. Eben weil eins vom andern abhängig ist, weil zwischen Zuhörer und Werk, Spieler und Komponist der Wechselstrom feinsten Wirkstoffe hin- und herschwingt — nur deshalb hört die Musik niemals auf, ohne sogleich wieder von neuem anzufangen.

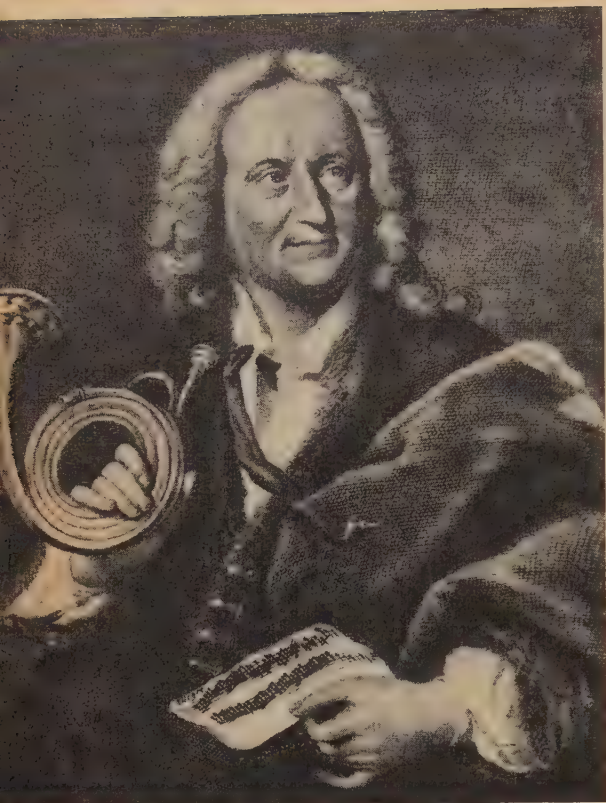
Helmut Kirchmeyer

Die Rekonstruktion der »Bachtrumpete«

Am 8. Januar 1961 erklangen im Rahmen der Meisterwerk-Reihe auf der Mittelwelle des Westdeutschen Rundfunks Köln zum ersten Male wieder seit anderthalb Jahrhunderten originale Bachtrumpeten — sogenannte Clarinen. Die Rekonstruktion dieser verschollen geglaubten Instrumente durch Otto Steinkopf und Helmut Finke unter der organisatorischen Mithilfe des Kölner Funkhauses dürfte für die internationale Musikwelt so etwas wie eine kleine instrumentenbautechnische Sensation gewesen sein. Mit der geglückten und historisch zweifelsfreien Kopierung der Clarinen ist gleichzeitig der Augenblick gekommen, der es erlaubt, die von Köln ausgehende Bewegung zur Wiederherstellung eines gebrauchsfähigen alten barocken und vorbarocken Instrumentariums als im großen und ganzen abgeschlossen zu erklären.

Es ist nunmehr fast sieben Jahre her, daß man sich im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk Köln zu dem experimentellen Wagnis entschloß, einen Klangkörper zu gründen, der die sogenannte alte Musik möglichst originalgetreu darzustellen in der Lage wäre. Der geistige Urheber dieses erstaunlichen, aber historisch folgerichtigen Plans war Dr. Eduard Gröninger, der die notwendigen wissenschaftlichen Unterlagen lieferte und nach und nach die ganze großzügige Organisation aufbaute, nachdem Dr. Edmund Nick, zu der Zeit Hauptabteilungsleiter Musik, dem unternehmungslustigen und genialen damaligen Intendanten Hanns Hartmann nahegelegt hatte, das Unternehmen zu gestatten und zu begünstigen, um sich mit der alten Musik einen ähnlichen Namen zu machen wie der Südwestfunk mit der neuen. Niemand

konnte damals voraussehen, wie dies Experiment enden werde, das sich entwicklungsgeschichtlich gleichsam als klingende Krönung jahrzehntelanger musikwissenschaftlicher Arbeit über die Antike gab und trotzdem von zahlreichen Musikwissenschaftlern in seiner Bedeutung nicht nur nicht erkannt, sondern auch zeitweilig ziemlich negativ beurteilt werden sollte; denn schließlich mußten zum Behufe einer originalen Klangwiederherstellung der Musik vergangener Jahrhunderte drei große und zumal in sich noch ungeklärte musikalische Gebiete miteinander zur Stimmigkeit gebracht werden: Instrumentarium, Aufführungspraxis und Zeit- sowie Personalstile der in Betracht kommenden Epochen. Um die Stile zu entwickeln und vor allem zu verstehen, mußten sie nicht zuletzt im Rahmen der gängigen Aufführungsbedingungen und Techniken ihrer eigenen Zeit gesehen werden; um der Aufführungspraktiken mit ihren verschiedenartigen und oftmals scheinbar unverständlichen Instrumentenkombinationen und ihrem Klangabtauschverfahren habhaft zu werden, mußte das Instrumentarium bis zur letztmöglichen Genauigkeit rekonstruiert werden. So läßt sich ja schließlich auch eine oft aufgeworfene Frage, warum Johann Sebastian Bach im zweiten Brandenburgischen Konzert eine für heutige Instrumentalverhältnisse doch recht merkwürdige Concertino-Klangkombination von Trompete, Blockflöte, Oboe und Violine schrieb, oder auch im Schlußchoral der Kantate Nr. 31 „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert“ aus dem Jahre 1715 einen Passus komponierte, der nach Wahl für Solovioline oder Solotrumpete bestimmt ist, auch nur aus der Struktur des damaligen realen Instrumentenklangs beantworten.



Bachs gewaltiger Trompeter Gottfried Reiche nach dem Stich, den Chr. Fr. Rosbach im Jahre 1727 nach dem Gemälde von Elias Gottlieb Haußmann anfertigte. Nach Schering deutet die Farbe des vielbesprochenen Instruments auf dem Gemälde — ein helles Grau — nicht auf Messing. Nur der verdunkelte, mit Puttenornamenten versehene Schallbecher zeige einen Schein ins Rötlich-Goldene. Das Notenblatt enthält eine — mit zwei Balkenfehlern versehene — ungemein virtuose Fanfare, die auf die unerreichte Blaskunst Reiches schließen läßt. In vielen Bachschen Trompetenpartien hat seine trompetentechnische Meisterschaft ihren Niederschlag gefunden. Photographie des Ölgemäldes bei Schering.

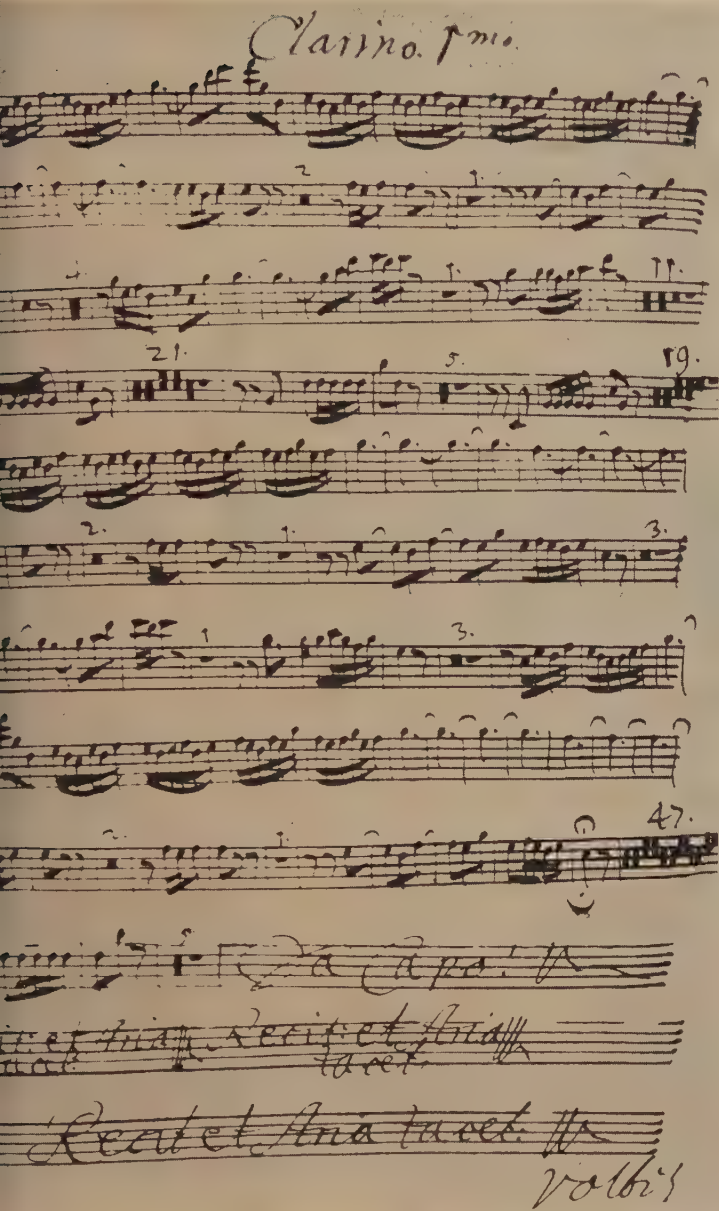
Das waren nur die Schwierigkeiten, die sich schon aus dem Dunkel einer Zeit selbst ergaben, in der die Instrumentenbaukunst als Ersatz für fehlenden Patentrechtsschutz als eine Art Geheimlehre vom Meister auf den Schüler mündlich weitergegeben und nur auf Umwegen und in Ausnahmefällen mehr oder weniger genügend kodifiziert wurde, und für die ihre Aufführungspraktiken viel zu selbstverständlich waren, als daß man sie erst groß aufzuschreiben für nötig befunden hätte. Die Gegenwart stellte dazu ihre eigenen Fallen: es galt eine weitschichtige Organisation aufzubauen und die dafür nötigen erheblichen finanziellen Mittel flüssig zu machen; es galt Instrumentenbauer zu finden, die mehr als bloße Techniker waren, sondern trotz der vielfach zweifelhaften und ungenauen überkommenen Maße zweifelsfreie und genaue Kopien herzustellen vermochten; und es galt nicht zuletzt, einen Stamm von Interpreten heranzubilden, die sich überhaupt von der Spielbarkeit der ungewohnten „alten“ gleich leicht „veralteten“ Instrumente überzeugen ließen.

Auf dem Gebiete der Stilkritik hatte die Musikwissenschaft die nötigen Vorarbeiten geleistet. Geringer war bereits die Kenntnis der aufführungspraktischen Besonderheiten, während der Instrumentenbau fast zur Gänze neu erforscht werden mußte. Die Kölner Tagung der deutschen Musikwissenschaft vom Jahre 1955, auf welcher der Funk die anwesenden Fachgelehrten erstmalig offiziell mit der Problematik der alten Klangwerkzeuge bekannt zu machen wünschte, verlief eindeutig mit negativem Ergebnis. Es zeigte sich, daß zu einer Diskussion der strittigen instrumentenbautechnischen und aufführungspraktischen Fragen selbst bei Spitzenvertretern des Faches nicht zu gelangen war. Es fehlten die Voraussetzungen, und fürderhin arbeitete der Funk auf eigene Faust weiter. Das muß gesagt werden, um dem Übermaß an musikwissenschaftlicher Arbeit gerecht zu werden, das außerhalb der Universitäten am Kölner Rundfunk geleistet worden ist.

Was das Instrumentarium anbelangt, so bildete die Beschaffung der alten Streichinstrumente noch das geringste Problem. Da zu Beethovens Zeiten die Entwicklung der Streichinstrumente zu einer Verlängerung des Instrumentenhalses sowie zu einem kräftigeren Baßbalken führte, mußten die Streichinstrumente in den ursprünglichen Zustand — die alte Mensur — zurückgebaut werden. Das ließ sich verhältnismäßig einfach machen, und auch an befähigten Interpreten gab es nicht lange Mangel.

Schwieriger war schon die Bewältigung der Holzblasinstrumentenprobleme. Es galt zunächst, in deutschen und ausländischen Museen nach vorzüglich erhaltenen Blasinstrumenten zu forschen, die als Vorbilder für originalgetreue Kopien geeignet waren. Aber schon das Aussuchen der aufgefundenen Vorlagen für den Nachbau stellte sich als einigermaßen problemreich heraus; denn nicht nur wechseln die Baukonstruktionen von Meister zu Meister, sondern diese selbst arbeiteten im Verlaufe ihres Lebens mit der Entwicklung ihres eigenen handwerklichen Fertigungsstolzes, der fortschreitenden Veränderung des Fabrikationsverfahrens und der Aufnahme praktischer Neuerungen oftmals sehr verschiedene Muster aus, so daß die Entscheidungen darüber, welche Instrumente nun dem Klangideal jener Zeit aus heutiger Sicht heraus am nächsten und damit als Modellinstrumente für die Kopie in Betracht kämen, immer wieder auf ihre Sinnhaftigkeit hin überprüft werden mußten. Überdies ergaben die Nachbauten selbst mannigfache unangenehme Überraschungen, weil beispielsweise schon millimeterbruchteilgroße Unterschiede im Blattschnitt klangliche Vertönungen nach sich ziehen, oder etwa Kopien von Windkapselinstrumenten ebenfalls ihre eigenen Fragen aufwerfen. Auch die geeigneten Holzbläser zu finden war zumindest im Anfang keineswegs einfach. So behaupteten beispielsweise die Oboen zunächst, „auf diesen Stuhlbeinen sei kein (vernünftiger) Ton hervorzubringen“. Nach und nach ließen sich die Musiker jedoch überzeugen, und so konnte die Arbeit der „Cappella Coloniensis“ — so nannte man stolz das neue Kölner Orchester — mit alten Traversen und Blockflöten, Oboen, Fagotten, Pommern, Dulzianen, Zinken, Krummhörnern, Naturhörnern und Streichinstrumenten alter Mensur beginnen. Für die Stimmung hatte man sich auf die von Kuhnau in Leipzig eingeführte Werk-

meister-Temperatur (sog. Leipziger Bach-Stimmung) geeinigt, die den Kammerton a mit 415,3 statt 440 Hertz heutiger Bestimmung festlegt. Das bedeutet instrumentaltechnisch eine Senkung von rund einem Halbton und klanglich vor allem für die Streicher bei verminderter Saitenspannung einen entschieden weicheren, klangvolleren und dunkleren, oder, wie Gröninger sich ausdrückt, federnden Ton. Versteht sich, daß im selben Zusammenhang auch der Unfug moderner Cembalo-



Der Trompetenpart in Bachs Huldigungskantate „Preise dein Glücke, gesegnetes Sachsen“, an dessen Strapazen beim Spielen Reiche am 6. Oktober 1734 starb. Man fand ihn entseelt unweit seiner Wohnung auf. Weil diese Trompetenpartie, zumal für einen Bläser wie Reiche, in Wirklichkeit noch verhältnismäßig einfach zu spielen sein dürfte, liegt die Vermutung nahe, daß nicht die Anstrengungen der Aufführung am Abend des 5. Oktober, sondern der dabei geschluckte giftige Fackelrauch den immerhin schon 67jährigen Mann zu Tode brachte. So meldet auch die Chronik.

Pianisten, alte Musik vorwiegend mit dem 16-Fuß-Cembalo-Zug zu registrieren, ausgeräumt wurde. Alle Versuche dagegen, die alte Kunst des Clarinblasens auf nachgebauten Naturtrompeten wieder erstehen zu lassen, scheiterten augenscheinlich. Die alten Meister verwendeten in ihren Trompetenpartien vorzugsweise die Clarinlage, wie die vierte Oktave der Trompetennaturtonreihe genannt wird. Die Bezeichnung Clarinlage folgt sicherlich einer Ableitung aus lat. clarus, gleich hell, glänzend, leuchtend (clara vox = laut, weitschallend; Gegensatz: obtusa vox) und deutet damit den Klangcharakter des hohen Trompetenregisters.

Hier folgen die Naturtöne im Abstand von Sekunden. Deshalb mußten die Wiedererweckungsversuche auch scheitern; denn in dieser hohen Lage ist der Trompeter gezwungen, mit solch minimalen Veränderungen von Lippendruck und Lippenstellung zu blasen, daß selbst ein Meisterbläser nur in Ausnahmefällen eine blastechisch saubere Partie zu erzielen vermag. Von hier aus schloß man möglicherweise etwas voreilig auf eine besonders entwickelte und verlorengegangene Trompeterkunst der Bach- und Vor-Bachzeit, weil ja nun einmal diese schwierigen hohen Lagen geschrieben und demnach allem Vermuten nach auch geblasen worden sind. Um nun auf diese hohen Spitzentöne der Clarinlage trotz der scheinbar mangelnden Fertigkeit der zeitgenössischen Trompeter gegenüber der virtuellen Technik der alten Trompeterkunst nicht verzichten zu müssen, half sich das 19. Jahrhundert angesichts der unüberwindbaren Schwierigkeiten mit einem jener instrumentenbautechnischen Kniffe, die gerade diese Zeit im Instrumentenbau immer zur Hand hatte: man konstruierte statt der ventillosen, nur die Naturtöne wiedergebenden alten Naturtrompeten mit ihrer Rohrlänge von knapp 2,20 m solche von der halben Rohrlänge, die mithin im Klang eine Oktave höher stehen und deshalb mit ihrer dritten Oktave dieselbe Klanghöhe erreichen, die auf der eine Oktave tiefer ansetzenden Naturtrompete nur mit der vierten Oktave der Clarinlage erzielt werden kann. Für den Bläser ergibt sich daraus eine außerordentlich vereinfachte Spielweise; denn in der dritten Oktave folgen die Naturtöne nicht im Abstand von Sekunden, wie in der Clarinlage, sondern im Terzabstand, d. h. blastechisch, daß der Bläser nicht mehr mit den allerfeinsten Lippenspannungsveränderungen zu arbeiten braucht, um die Töne sauber zu treffen und ihr Umschlagen zu verhindern. Um dann noch die in der dritten Oktave zwischen den Terzen liegenden, unblasbaren Töne erzielen zu können, versah man die kurzen Trompeten mit Ventilen, die mit der Veränderung der Rohrlänge auch eine solche der Tonhöhe bewirkten und damit die dritte Oktave in ihrer Gänze verfügbar machten.

Diese neuen, kurzen Trompeten nannte man fälschlicherweise Bachtrompeten, fälschlicherweise deshalb, weil die alte Zeit weder Ventilinstrumente dieser Art kannte, noch überhaupt die Benutzung der Clarin-Trompetenlage ein besonderes Charakteristikum gerade Bachs allein gewesen wäre; im Gegenteil – in der Bachzeit neigte sich die Clarinblaskunst ihrem historischen Ende zu, weil die Formalnormbildungen der nach 1750 schon zur Sonate hinstrebenden Kompositionsentwicklung die Beschränkung eines Instruments auf eine einzige Tonart nicht mehr erlaubten. Bekanntlich

gehen nahezu alle Trompetenpartien des Barocks, insbesondere Bachs, aus der D-Tonleiter (ausgenommen das zweite Brandenburgische Konzert, das für die wahrscheinlich französische Sonderform einer F-Trompete geschrieben wurde). Die D-Trompeten lassen sich aber nur bis zum B herunterstimmen, und zwar mittels Bügel. Als dann die Orchesterkompositionen nach 1750 von der Trompete den Einsatz in verschiedenen Tonarten und damit vom Trompeter Fertigkeiten auf verschieden dimensionierten und deshalb auch unterschiedlich zu spielenden Instrumenten verlangten, mußte sich der Spieler den veränderten Spielbedingungen anbequemen. Die Anpassung gelang ihm, als er auf außergewöhnliche Leistungen der Trompetenvirtuosität verzichtete, die immer nur dann gelingen konnten, wenn er sich auf ein einziges Instrument gleichsam spezialisierte. Die erhöhte Tonartenvariabilität erkauften die Komponisten mit dem Verzicht auf die Clarinlage und die Beschränkung auf die Mittellage, in der bis zur Erfindung und Brauchbarkeit der Ventile zunächst sehr viele Töne ausfallen und zu jenen stereotypen Trompetenfiguren zwingen mußten, wie sie aus der vorklassischen und weitgehend auch noch klassischen Orchestermusik her bekannt sind. Gleichzeitig experimentierte man den Mittellagenklang bis zur größtmöglichen Schönheit hin. Das wiederum aber gelang nur mit einer weitgehenden Änderung der Kesselmundstücke, und damit war die Clarinlage überhaupt nicht mehr zu blasen. Diese Vorgänge hat schon Menke sehr klar erkannt. Schließlich wurden ja die Klarinetten erfunden, um einigermaßen für den Klang der Clarinen zu entschädigen.

Mit diesen neuen sogenannten Bachtrompeten war zwar eine erstaunliche Sicherheit in der Bewältigung der hohen Clarinlage zu erreichen — indessen nur auf Kosten der klanglichen Delikatesse. Wie in allen anderen ähnlichen Fällen, wurde auch hier die bessere technische Ansprechbarkeit mit einem unerhörten Klangverlust erkauft. Die dritte Oktave dieser inzwischen eingebürgerten Trompeten ist entschieden zu stark und unbiegsam, der Klang kreischt rücksichtslos selbst durch das stärkste Orchester hindurch und mischt sich mit keiner anderen Instrumentalfarbe. Die mangelnde Verschmelzungsfähigkeit dieser Instrumente wurde von nun an vor allem bei Schallplattenaufnahmen das aufführungspraktische Stilproblem schlechthin. Was im Laufe der Zeit nicht alles versucht und angestellt wurde, um etwa das Zweite Brandenburgische Konzert oder die Dritte Orchestersuite von Johann Sebastian Bach wenigstens zu einem einigermaßen klanglichen Ausgleich zu bringen, wäre einer eigenen Studie wert. Man ließ die Trompeten dämpfen, man setzte sie abseits des eigentlichen Ensembles, in Nebenräume und auf Galerien sogar, man verstärkte ohnehin das Ensemble gegenüber der Trompete und ersetzte insbesondere die Blockflöte durch die Querflöte, man arbeitete mit mehreren Mikrophonen, um die Trompeten abzuschirmen und die anderen Instrumente zu kräftigen, man versuchte alle möglichen und unmöglichen Bandmontagen: ein ganzer Stab von Dirigenten, Interpreten, Aufnahmeleitern und Tonmeistern quälte sich redlich mit der unlösbaren Aufgabe ab, eine Trompete mit anderen Instrumentalfarben so zum Klingen zu bringen, daß kein

Nachfrage auf den immerhin verwegenen Gedanken käme, Bach habe sich einen Witz erlaubt, als er eine Blockflöte in dieser Weise mit einer Trompete konzertieren ließ.

Für die Cappella jedenfalls waren diese Instrumente unter keinen Umständen zu brauchen — andererseits sah man keine Möglichkeit, das Cla-



Die Naturtrompete, die nach Haußmanns Gemälde von dem Herforder Metallblasinstrumentenbaumeister Helmut Finke auf Grund der physikalischen Forschungsergebnisse Otto Steinkopfs rekonstruiert und mit dem Steinkopfschen Lochsystem ausgestattet wurde. Sichtbar ist das 6 mm-Transpositionsloch. Zum Unterschied vom Original wurde die Kopie um eine ausgesparte Windung größer gehalten.

rinblasen ohne das eine oder andere instrumentenbauliche Zugeständnis wieder erstehen zu lassen.

In dieser Situation nun fand Otto Steinkopf, der erste Fagottist der Cappella, der im Auftrage des Kölner Rundfunks die originalgetreuen Kopien historischer Holzblasinstrumente hergestellt hatte, durch eine glückliche Fügung in Frankfurt eine alte Naturtrompete, deren Röhre ein kreisrundes Loch etwa von der Größe eines gut geratenen Stecknadelkopfes (3 mm) aufwies. Dieses Loch war offensichtlich schon in alter Zeit, und zwar mit einem ziemlich groben Werkzeug gebohrt worden. Dann erschien in einer englischen Fachzeitschrift für historische Musikinstrumente die Beschreibung einer alten Trompete, die ganz ähnliche Löcher hatte wie das Frankfurter Instrument. Die Frage war nun, was diese geheimnisvollen Löcher zu bedeuten hatten. Steinkopf, selbst ausgebildeter Trompeter, vermochte darauf sofort die Antwort zu geben; denn für ihn waren diese Funde nur die gewünschte Bestätigung einer Theorie, mit deren praktischer Verwirklichung er schon seit längerem

umging. Dank einer gediegenen physikalischen Schulung und einer angeborenen Begabung zum spekulativen Denken war Steinkopf in der Lage, die mittels dieser geheimnisvollen Löcher im Trompetenrohr ausgelösten physikalischen Vorgänge zu verstehen, durchzurechnen und mit seinen eigenen, ebenfalls physikalisch experimentell längst als richtig erwiesenen Berechnungen in Übereinstimmung zu bringen. Tatsächlich stellte Steinkopf fest, daß diese Löcher in den alten Trompeten genau dort angebracht waren, wo sich beim Spielen der Trompete Schwingungsknoten bilden.

Blechblasinstrumente gehorchen den verschiedenartigen Gesetzen über schwingende Luftsäulen. Eine Trompete ist an sich eine einseitig offene Luftsäule, deren im letzten Viertel konische Ausbiegung nach sonst zylindrischer Rohrführung jedoch die Effekte einer zweiseitig offenen Säule bewirkt. Der Schwingungsvorgang entsteht als Ausgleich von Druck und Bewegung. Die Bewegung nennt der Laie Schwingung, den Druck Luftverdichtung. Beide stehen in einem festen physikalischen Verhältnis zueinander, und zwar entspricht einem Maximum an Druck ein Minimum an Bewegung, und umgekehrt einem Maximum an Bewegung ein Minimum an Druck. Jedes Maximum heißt Bauch, jedes Minimum Knoten. Deshalb gibt es ebensowohl Schwingungs- wie auch Druckbäuche, Schwingungs- wie Druck- (Luftverdichtungs-) Knoten. Wo sich also in einer schwingenden Säule ein Druckmaximum, d. h. ein Höchstmaß an Luftverdichtung gebildet hat, da findet sich an derselben Stelle ein Bewegungsminimum, also ein Schwingungsknoten als Korrelat des Druckbauches. Je stärker die Bewegung, um so geringer der Druck, je stärker der Druck, um so geringer die Bewegung — nach diesem Gesetz lassen sich die Naturtonschwingungs- und -druckverläufe ohne jede Schwierigkeit im cartesischen Koordinatensystem darstellen. Im übrigen sind die Schwingungsvorgänge u. U. derart ausgeprägt, daß man beispielsweise an einer angeblasenen Orgelpfeife die Knoten spüren kann, wenn man mit der Hand an der Pfeife entlangfährt.

Die Zahl der Maxima und Minima, der Druckbäuche und Schwingungsknoten, entspricht nun immer genau der Zahl des dargestellten Naturtons. Der achte Naturton verfügt auch über acht Druckbäuche, der elfte über elf, der sechzehnte über sechzehn. Trägt man nun diese Vorgänge in das Koordinatensystem ein, dann stellt sich sofort heraus, daß alle ungradzahligen Naturtöne von Natur aus in der metrischen Mitte des Koordinatensystems und damit in der akustischen Mitte der Rohrlänge — die zweiseitig offene, schwingende Säule im obigen Sinne vorausgesetzt — ein Druckmaximum ausbilden, also einen Druckbauch oder Schwingungsknoten je nach Bestimmung. Das heißt: alle ungradzahligen Naturtöne besitzen in der akustischen Mitte so etwas wie eine Art Zentralschwingungsknoten, dessen Zerstörung gleichbedeutend ist mit der Zerstörung aller ungradzahligen Naturtöne. Bohrt man just an dieser Stelle ein Loch von etwa 3 mm, dann hebt sich der Schwingungsknoten infolge der jetzt ermöglichten Korrespondenz mit der Außenluft auf. Mit dem zerstörten Zentraldruckbauch und der dadurch bewirkten Unterbrechung der Kontinuität des Schwingungsvorgangs sind natürlich alle davon betroffenen

Naturtöne — also ausnahmslos alle ungradzahligen — trompetentechnisch nicht mehr blasbar.

Die gradzahligen Naturtöne hingegen bilden an keiner Rohrstelle einen ähnlichen Zentralschwingungsknoten und können deshalb auch nicht in ähnlicher Weise wie die ungradzahligen alle zusammen gleichzeitig ausgeschaltet werden. Wohl überlappen sich einzelne. Das zweite Loch muß drum so gebohrt werden, daß man möglichst viele Druckmaxima gleichzeitig trifft, ohne dabei die Druckbäuche anderer und gewünschter Naturtöne mit anzustechen und dadurch klanglich zu beeinträchtigen. Überhaupt dürfte die Geschicklichkeit in der Auswahl der Bohrstellen zur Ausschaltung gradzahliger Naturtöne fürderhin Künstlerschaft und Individualität des einzelnen Instrumentenbauers bezeichnen; denn unter den vielen möglichen Bohrungen kommen wegen der unbedingt damit verbundenen mehr oder weniger starken Klangbeeinflussungen auch solcher Naturtöne, die gerade klingen sollen, nur einige wenige wirklich in Betracht. Im übrigen muß bei der Bohrung auch noch auf die Fingerstellung und ihre natürlichen Grenzen Rücksicht genommen werden!

Was nun von Otto Steinkopf ursprünglich nur als möglich spekulativ erkannt worden war, das wurde mit den neu aufgefundenen und beschriebenen Blechblasinstrumenten in der Historie als instrumentenbautechnische Realität bestätigt. Öffnete man das eine Loch, dann war es unmöglich, ungradzahlige Naturtöne hervorzubringen, ließ der Trompeter dagegen das zweite Loch offen, dann schaltete man mehrere gradzahlige Naturtöne aus — in der Steinkopfschen Kopie natürlich vorwiegend die der eigentlichen Clarinlage. Mit Hilfe dieser beiden Löcher wurde es also möglich, die vielumkämpfte vierte Trompetenoktave mit Sicherheit zu spielen; denn die Gefahr des Umschlagens in einen nächstliegenden Naturton war jetzt grundsätzlich behoben. Das Geheimnis der Bachtrompeten war gelüftet, und mit ihm den zeitgenössischen Trompetern ihre Ehre wiedergegeben worden, als seien sie nicht in der Lage gewesen, die Blaskunst ihrer Altvorden zu erreichen. Zum echten Klangbild hatte in Wahrheit nichts gefehlt als ein kleines Loch. Ein künstlerisch brauchbares Trompeteninstrument stand damit aber immer noch nicht zur Verfügung, dies deshalb nicht, weil die akustischen Gesetze, die über die Naturtonreihe befinden, nicht mit unserem Tonbewußtsein übereinstimmen. Dem menschlichen Ohr klingen der siebente und vierzehnte Naturton, also die kleine Sept der dritten und vierten Oktave, zu tief, der elfte Naturton als die Quart des Grundtons in der vierten Oktave zu hoch, der dreizehnte Naturton, die Sext, wieder zu tief. Das sind die Schwierigkeiten, die jeder Blechbläser kennt und die man mittels geschickter technischer Einrichtungen am Instrument zu verhindern weiß. Nun läßt sich jedoch auf der Naturtrompete der siebente und vierzehnte Naturton mit einiger Anstrengung auch ohne mechanische Hilfsmittel gleichsam hochdrücken, so daß sie stimmend getroffen werden können. Anders verhält es sich jedoch mit den Naturtönen Nr. 11 und 13.

Hier kam Steinkopf nun auf die Idee, in die Trompetenröhre noch ein weiteres, ein drittes Loch von etwa 6 mm Durchmesser zu bohren. Dieses verhältnismäßig große Loch wirkt auf die Luftsäule



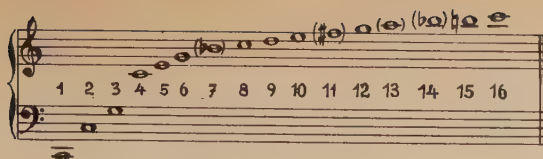
Walter Holy, Reiches Kollege zwei Jahrhunderte später, beim Spielen der Trompetenkopie. Holy war der Lehrer Helmut Finkes und mit an einer Reihe von Experimenten als praktischer Trompeter beteiligt. Sichtbar am Instrument ist das erste Spielloch zur Ausschaltung der ungradzahligen Naturtöne. Das zweite Spielloch zur Ausschaltung der gradzahligen Naturtöne wird vom Zeigefinger der rechten Hand verschlossen. Das Instrument ist technisch schwieriger, aber mit weniger Körperbeanspruchung zu blasen als die moderne Trompete.

verkürzend ein und erhöht damit den Grundton. Im Falle der Steinkopfschen Kopie transponiert das Öffnen dieses Loches den Grundton und die ganze darauf aufbauende Naturtonreihe in die Oberquart, so daß der elfte Naturton der Normalskala zum achten der Transpositionsskala und in eben derselben Weise der dreizehnte Naturton der ursprünglichen Reihe zum zehnten der neuen Reihe wird. So bezeichnet beispielsweise bei einer C-Trompete moderner Stimmung der elfte Naturton ein zu hohes f'' , der dreizehnte ein zu tiefes a'' . Wird das Transpositionsloch geöffnet, so wandelt sich die C-Trompete in eine F-Trompete mit der auf F aufbauenden Naturtonreihe, deren achter Naturton ein (jetzt sauberes) f'' und deren zehnter Naturton ein (ebenfalls sauberes) a'' stimmend zu blasen erlaubt, also genau die Töne, die in der Normalskala auf C nicht brauchbar sind. Mit der Betätigung des Transpositionsloches „leiht“ sich also gleichsam das Instrument die der Grundstimmung fehlenden sauberen Naturtöne von einer anderen Naturtonreihe aus. Bis dahin hatte man sich in der Cappella, die seit Mai 1945 mit den Aufnahmearbeiten begann, auf durchaus eigentümliche Weise verzweifelt zu helfen gesucht: man hatte an fanfarenförmig gewundenen Naturtrompeten den unteren Bügel mit einer Art Flatterzug versehen, bei deren Betätigung durch einen

Stift der Bügel etwas herausgedrückt wurde und das Instrument gleichsam verstimmte. Diese Verstimmung diente zur Revision der schlechten Naturtöne. Das Problem der kicksenden Clarinlage war damit aber nicht gelöst. Das gelang erst durch die Steinkopfsche Fertigung.

Die Konstruktion des „Transpositionsloches“ muß allem Vermuten nach eine große instrumentenbautechnische Kunst sein, weil — so weit wenigstens wie heute bekannt — eine genaue physikalische Berechnung bislang als nicht möglich noch auszu stehen scheint, diese wichtige Bohrung am Ende der Röhre also ganz nach der Erfahrung zu erfolgen hat. Jedenfalls wirkt das Loch nicht so stark, als sei an dieser Stelle die Luftsäule ganz abgeschnitten, sondern es beeinträchtigt die Höhe bloß um ein geringes und muß je nach seiner Größe etwas mehr oder weniger tiefer angesetzt werden, um dieselbe Erhöhung zu bewirken, die ein Abschneiden der Luftsäule etwa in Form einer unmittelbaren mechanischen Verkürzung erzielen würde. Es versteht sich am Rande, daß bei den Experimenten zahlreiche Trompeten ihr Leben lassen mußten und buchstäblich zu Tode „gestochen“ wurden. Daneben bediente sich insbesondere Steinkopf eines Versuchsinstruments mit auswechselbaren Röhren.

Einen historischen Beleg nun für ein derartiges Transpositionsloch fand fast gleichzeitig mit Steinkopf der Herforder Instrumentenmacher Helmut Finke, der sich bereits für eigene Zwecke eine Naturtrompete — allerdings ohne Lochsystem! — gebaut hatte und diese der Cappella zur Verfügung stellte, als ihn der erste Trompeter Walter Holy im Auftrage des Funks um eine solche Konstruktion anging. Es begann nun ein eifriges Experimentieren am Instrument, das jedoch zum Teil weitgehend ergebnislos verlief. Erst als Steinkopf sein Lochsystem entwickelte, wurden die Schwierigkeiten beseitigt, und der Holy-Schüler Finke baute die Trompete, wie sie jetzt vorliegt. Dabei machte Finke bei dem Schweizer Instrumentensammler Bernoulli zwei alte Posthörner ausfindig, die über dieselbe Transpositionsbohrung verfügten wie die von Steinkopf geplante Kopie. Ja, es ließ sich jetzt sogar das Vorhandensein einer verschiebbaren Transpositionsbohrung in der alten Zeit nachweisen. Dabei war die Röhre mit zwei Löchern versehen, und ein hin- und herschiebbares Plättchen deckte je nach Bedarf das eine oder andere ab. Wenn überhaupt, dann werden in der Tat die Kopien in dieser Richtung hin noch vervollkommen werden müssen; denn bislang muß für jede Tonart ein eigenes Instrument gebaut werden. Einsatzbogen zur Rohrverlängerung und damit Grundtonänderung können nicht benutzt werden, weil ja in einem solchen Falle die Bohrstellen in der Trompetenröhre selbst nicht mehr stimmen würden. Einsatzbogen würden erst dann ihren Zweck erfüllen, wenn es gelänge, die Bohrlöcher um so viele Zentimeter verschiebbar zu machen, wie sich bei Benutzung des einen oder anderen Einsatzbogens die strittigen akustischen Punkte in der Röhre verlagern. Im übrigen hat hier die Natur freundlicherweise etwas vorgesorgt. Experimente ergaben, daß die Bohrung u. U. einen Spielraum von 2 cm haben kann, ohne in der Wirkung nachzulassen. Physikalisch erklärt sich das aus der großen Spannweite vor allem der unteren Naturton-

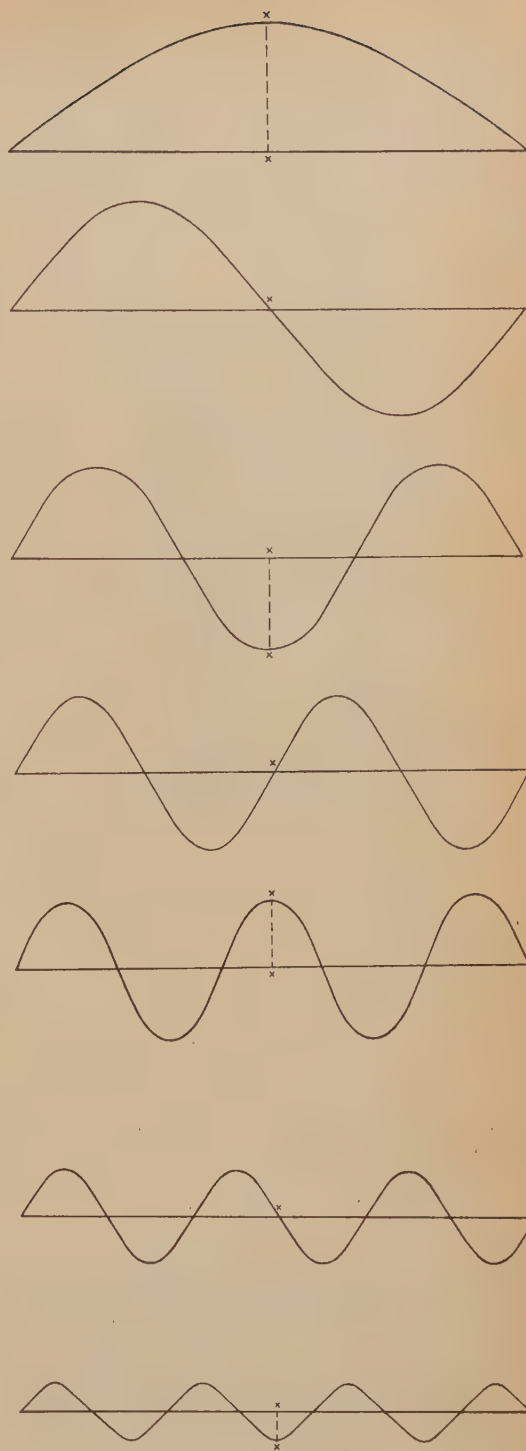


Die Naturtonreihe. Die eingeklammerten Töne sind zu hoch bzw. zu tief. Zwischen Natur-, Ober- und Teiltonreihe bestehen physikalisch grundlegende Unterschiede. Die Naturtonreihe ist blasstechnisch modifizierbar und zählt den Grundton als ersten Naturton mit.

schwingungen. Bei Wellenlängen von einem halben Meter und darüber kommt es auf einen Zentimeter mehr oder weniger nicht so genau an. Die Naturtrompete, wie sie jetzt vorliegt, hat eine Gesamtlänge von 2,18 m.

Keineswegs alle Barocktrompeten und Barockhörner haben dieses Lochsystem besessen. Es scheint sich auch hier um seltene mehr oder weniger privilegierte Konstruktionen zu handeln. Berichte der Zeit lehren, daß man in Fragen der Tonsauberkeit nicht allzu anspruchsvoll war und beim Trompetenklang notgedrungen in Kauf nahm, was nun einmal nicht zu ändern war. Aber ebensogut gibt es Zeugnisse, daß man noch im 19. Jahrhundert die Clarinlage auf eigens dazu angefertigten ventillosen Naturtrompeten sauber zu blasen verstand. Überhaupt dürfte die Beherrschung des höchsten Trompetenregisters zu allen Zeiten auch mit den Lochsystemhilfsmitteln nur von Natur dazu auserkorenen supervirtuosen Spitzenbläsern gegeben sein. Noch 1871 trug sich in der Neuen Berliner Musikzeitung ein Streit zwischen einem deutschen Kritiker und einem belgischen Gelehrten über Möglichkeit und Unmöglichkeit des Trompetenblasens eines berühmten Berliner Trompetenvirtuosen zu, der die Clarinlage spielend beherrschte, ohne daß allerdings mitgeteilt würde, wie der Trompeter das Problem der unstimmenden Naturtöne gelöst hätte.

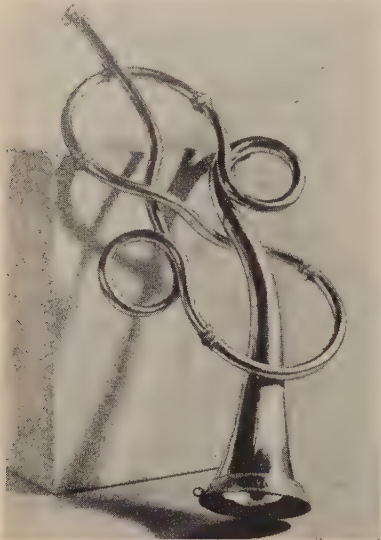
Vor Steinkopf ist aber schon 1952 der Wiener Dipl.-Ing. Anton Leitner auf das Loch für den Zentralschwingungsknoten verfallen. Er erhielt auf diese Entdeckung am 4. 12. 1952 das Patent Nr. 884905, das aber nicht ausgenutzt wurde. Tatsächlich ist ja auch mit einem Loch das Problem nur zu einem Teil gelöst. In den Kölner Kreisen wußte man von diesem Instrument ebensowenig etwas wie von den Konstruktionen Werner Menkes von 1934, dem Verfasser eines ausgezeichneten Buches über die Bach- und Händeltrompeten. Die bei den Gebrüdern Alexander in Mainz hergestellten Menkeschen Instrumente wären aber schon deshalb nicht angenommen worden, weil Menke ausdrücklich auf Ventile zur Stimmungsbereinigung nicht verzichten zu können glaubte, Ventile in der Cappella jedoch zu Recht verpönt sind, da die Antike sie nicht gekannt hat. Wie versessen man auf die Ventile gewesen ist, zeigt ein großer Artikel des Berliner Kritikers und Wagnerfressers Richard Wüerst, der 1874 jeden Klangunterschied zwischen Ventil- und Naturtrompete abstritt, den Fortschritt der Ventilinstrumente herausstellte und die Schuld an den vorlauten Trompetenpassagen seiner Zeit allein den Komponisten zuschob.



Darstellung der Druckverläufe des 1.-7. Naturtons im cartesischen Koordinatensystem bei gleichmäßig abnehmender Amplitude. Deutlicher, als jemals Worte es könnten, zeigen diese Zeichnungen, warum die ungradzahligen Naturtöne einen Zentralschwingungsknoten bilden und die gradzahligen nicht. Basis = Rohrlänge, x = metrische Mitte.

Ein Problem für sich bildete dann die äußere Form der Neukonstruktion, die maßgeblich der Darstellung auf dem berühmten Porträt des Bachtrompeters Gottfried Reiche von Elias Gottlieb Haußmann folgt. Die Form des dort abgebildeten Instruments gab zu manchen Spekulationen Anlaß, weil sie nicht dem entspricht, was man landläufig unter einer Trompete versteht, sondern sich im Äußeren

mehr zur Hornfamilie zu bekennen scheint. Die gewundene Form erklärt sich aus der Aufführungspraxis: Trompete wie Horn wurden damals gleicherweise auch gestopft gespielt, und die schon für die Naturtonbereinigung benötigte Stopfung ist nur dann möglich, wenn das Instrument dem Spieler die Stürze zukehrt. Die Rohrführung verläuft trompetenartig: zu drei Vierteln zylindrisch, dann konisch.



Die kurios geformte und im Wiener Kunsthistorischen Museum erhaltene Trompete des Nürnberger Instrumentenmachers Anton Schnitzer aus dem Jahre 1598 (Alexander Buchner: *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*, Artia-Verlag, Prag 1956, II. Aufl., Taf. 166).

Daß es sich aber in der Tat hier um eine Trompete und nicht um ein Horn handelt, beweist zunächst einmal das Mundstück, das dieses fünffach gewundene und mit einem Einsatzbogen versehene Instrument trägt und das mit seinen fünf sich verengenden Wülsten zweifellos ein kesselförmiges Trompeten- und kein konisches Hornmundstück ist. Das Mundstück nahezu allein und nicht die Form der Rohrbiegung — höchstens noch mit die konische Ausbuchtung — entscheidet aber über die Tonqualität. Dann aber bezeugt die wechselhafte Geschichte des Horns an sich schon den Charakter des Reicheschen Instruments.

Wieweit um diese Zeit noch alte magische Vorurteile gegen das Hornblasen im Unterbewußtsein mitspielen, müßte man klären. Möglicherweise wirkte aber die kirchliche Abneigung gegen die ehemalige Beschwörungsfunktion des Hornklangs (beispielsweise im Zaubersegen des Alphonblasens!) nicht mehr oder doch nur noch gering nach, wenn noch eingangs des 18. Jahrhunderts das Hornspiel als zweifellos mindere Kunst nicht zur Stadtpfeiferei gehörte. Die kurfürstlichen Mandate von 1661 und 1711, denen zufolge das Blasen auf Parforce-Hörnern (= Jagd- oder Waldhörnern) bei anderen als den Festen des Hofes verboten war, wurden erst um 50 Jahre später gegenstandslos und verweisen nicht nur auf eine wieder veränderte soziologische Stellung des Horns oder wenigstens dieser Art von Hörnern in der guten Gesellschaft, sondern doch erneut auf Reste alter Beschwörungsriten; denn das Hornblasen während

oder vor der Jagd hat seine Wurzeln in uralten magischen Vorstellungen von der zauberhaften Beschwörung des zu jagenden Wilds durch den Hornklang. Wie dem auch sei, Schering, der diesen Fragen nachging, weiß von langwierigen Strafverfahren mit hochnotpeinlichen Verhören zu berichten, deren sich Freiburger Bergleute ausgesetzt sahen, als sie sich 1726 bei einer Festlichkeit des Leipziger Schmiedehandwerks über die bestehenden Instrumentengebote hinwegsetzten. Schering spricht von „hochnotpeinlichen Verhören“. Sollte Schering diesen Ausdruck als aufgefundenen Fachterminus und nicht bloß als eigenes sprachlich schmückendes Beiwort mitgegeben haben, dann würde das der Angelegenheit eine besondere Seite abgewinnen; denn „hochnotpeinliches Verhör“ bezeichnet in der damaligen Juristensprache Verhör auf Folter, die ja in Deutschland ohnehin erst 1828 zur Gänze abgeschafft war.

Unter diesen Voraussetzungen wäre eine bildliche Darstellung des berühmtesten Trompeters seiner Zeit und Präfekten der Leipziger Stadtpfeiferei durch den Maler Haußmann vor 1727 mit einem Horn im Arm vom Blickpunkt der damaligen Zeitgenossen aus genauso logisch gewesen, wie einen Pianisten unserer Zeit vom Range eines Walter Gieseking statt an einem Flügel sitzend mit einer Ziehharmonika zu malen. Es widerspräche nicht nur den bekannten Gepflogenheiten des Barocks, den Porträtierten mit den Attributen seiner Bedeutung abzubilden, sondern wäre auch mit der Situationgeschichte des Horns an sich nicht in Übereinstimmung zu bringen. Daß man darüber hinaus Trompeten auch in den unmöglichsten äußeren Formen gebaut hat, beweist etwa die Trompete des Nürnberger Instrumentenmachers Anton Schnitzer aus dem Jahre 1598, die sich heute im Kunsthistorischen Museum von Wien befindet. Daß das Instrument unter diesen Umständen nach heutigem Stand der Instrumentenkunde historisch als Trompete ausgewiesen ist, läßt die Kopie zweifelsfrei erscheinen. Der Klang dann, der alle Erwartungen übertrifft, ist nur das letzte Glied in dieser Reihe.

Die ersten praktischen Versuche mit den Naturtrompeten wurden im Sommer 1960 mit Werken von Telemann angestellt, wie der Funk in einem kurzen Informationsbericht Dr. Gröningers und Dr. Eigel Kruttges bekanntmachte. Die Ergebnisse waren dermaßen zufriedenstellend, daß die Capella Coloniensis am 3. und 4. November 1960 unter der Leitung von Kruttge die 3. Orchester-Suite in D-Dur von Bach produzierte, die dann am 8. Januar 1961 in der eingangs erwähnten Konzertreihe über den Sender ging. Bei dieser bewußt mit nur einem Mikrophon gemachten Aufnahme in der Oetker-Halle zu Bielefeld bewirkten der hohe Verschmelzungsgrad und die schlanken Spitzentöne der Clarinen ein bisher gänzlich ungewohntes Klangbild, das sämtliche Besetzungsprobleme im Trompetenpart ausräumte. Die Clarinen klingen trompetenartig schlank und hell, schmettern aber nicht wie die herkömmlichen Ventiltrompeten, weil in der Clarinlage die Amplituden bereits ziemlich abnehmen. Die einzelnen Instrumentengruppen wirken jetzt in Stärke und Charakter ausgeglichen, weil die Trompeten bei aller Kraft eine schmiegsame Milde und Weichheit besitzen, die tatsächlich mit einem Blockflötenklang

gekoppelt werden kann. Ganz erstaunlich ist vor allem der hohe Verschmelzungsgrad mit den Holzblasinstrumenten und mit den Horninstrumenten, wie sie die Bachsöhne verwendeten. Man versteht, warum diese Zeit auf die Klarinette verzichten konnte, auch wenn die heutige Klarinette sich natürlich vom alten Chalumeau wesentlich unterscheidet.

Die Entdeckung wird im übrigen Weiterungen auch für die Revision des frühen Mozartklasses nach sich ziehen.

Literatur: Werner Menke: Die Geschichte der Bach- und Händel-trompete, deutsch/englisch, o. O. (London/Leipzig), o. J. (1934); H. Eichborn: Die Trompete alter und neuer Zeit, 1882; H. Eichborn: Das alte Clarin-Blasen auf Trompeten, 1894; Richard Hofmann: Die F-Trompete im zweiten Brandenburgischen Konzert, Bach-Jahrbuch 1916; Curt Sachs: Eine unkritische Kritik des Clarinblasens, Archiv für Musikwissenschaft 1920, S. 335; Richard Wüerst: Über Ventil-Hörner und -Trompeten, Neue Berliner Musikzeitung 1874, S. 353; dazu: Neue Berliner Musikzeitung 1871, S. 341/42, S. 393/95; *ibid.* 1882, S. 3/5; Arnold Schering: Zu Gottfried Reiches Leben und Kunst, Bach-Jahrbuch 1918 (mit Bild); Rudolf Quoiika: Altösterreichische-Hornwerke, Merseburger Verlag Berlin 1960.

Robert Braun

Der schwierige Hugo Wolf

Wenn ich Frau Rosa Mayreder, die Freundin Hugo Wolfs und Textdichterin seiner einzigen Oper „Corregidor“, in ihrem Wiener Heim besuchte, wartete ich immer darauf, daß das Gespräch sich von den täglichen Dingen wegwendete, und die alte Dame, die an unserem Tisch anmutig den Vorsitz führte, von dem großen Musiker erzählte.

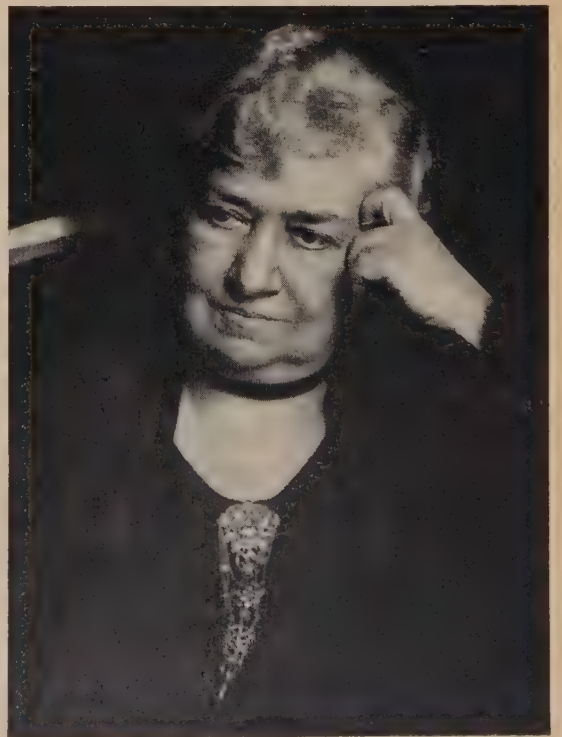
Das Schwerlichste im Umgang mit Wolf war nach Frau Mayreder seine übergroße Empfindlichkeit für Geräusche. Sein Grundsatz „Mich, meine Person, braucht niemand zu verehren, aber meine Kunst“, lautete zwar sachlich und gewinnend, stellte aber die nächsten Freunde vor nicht geringe Aufgaben. So erinnerte sie sich mit Bangen der Stunden, da Hugo Wolf bei ihr einer geladenen Gesellschaft vorspielte. Es mußte peinliche Stille herrschen. Sämtliche Uhren des Hauses wurden vorher abgestellt. Ereignete es sich nämlich, daß der Stundenschlag mitten in sein Spiel fiel, konnte niemand absehen, welche Folgen das haben würde.

Einmal hatte Frau Mayreder illustre Gäste, darunter Nietzsches Freundin, die Schriftstellerin Lou Salomé. Hugo Wolf erschien am Klavier und begann zu spielen. Wer aber kann das Entsetzen der Hausfrau beschreiben, als sie merkte, daß Frau Salomé sich zu ihrem Nachbarn wendete und mit ihm zu flüstern begann! Jeden Augenblick mußte sie gewärtig sein, daß der Komponist den Klavierdeckel zuschlug, aufsprang und hinauslief. Das Unglück steigerte sich, weil die Störerin den flehentlichen Blick Frau Mayreders nicht merkte, sondern fortfuhr, sich zu unterhalten. Wolf schien jedoch nichts zu bemerken, sondern setzte das Spiel fort und brachte es auch glücklich zu Ende. Als freilich das Essen aufgetragen wurde, entdeckte man, daß er fehlte. Das Mädchen berichtete, er habe das Haus verlassen. Am nächsten Tag erschien er wieder, bat die Hausfrau um Verzeihung, beklagte sich aber über gewisse Gäste, die seiner Musik nicht die nötige Achtung erwiesen.

Im Sommer pflegten ihn Baron und Baronin Lipperheide auf ihrem Schloß Matzen bei Brixlegg einzuladen, und der Komponist durfte dort auch andere Freunde empfangen. Das angenehme Zusammensein konnte aber empfindlich gestört werden, wenn einer der Gäste den Formfehler beging, sich nicht bei Hugo Wolf als dem Hausherrn zu präsentieren.

Einmal war das Paar Mayreder geladen, und auch Professor Larisch hatte sich eingefunden, der es doch versäumte, seine Aufwartung zu machen. Die Folge blieb nicht aus. Wolf hatte ihn längst

Rosa Mayreder, die Textdichterin Hugo Wolfs



bemerkt, streifte ihn aber nur mit stechendem Blick. Nach der Suppe konnte er indessen seinen Ärger nicht länger verbergen und stellte ihn unvermittelt zur Rede: „Wer hat Sie eigentlich eingeladen?“, fragte er ihn quer über den Tisch hin. „Bitte, überzeugen Sie sich selbst“, antwortete Larisch und entnahm seiner Brieftasche eine Postkarte, die Wolf eigenhändig an ihn geschrieben hatte. Hugo Wolf las aufmerksam das Dokument. „Ja, es stimmt“, gab er zu, „aber ich kann mich gar nicht erinnern.“ Nach kurzem Schweigen erhob er sich und verschwand – hinauf in sein Zimmer. Man war äußerst peinlich berührt. Als der Gastgeber nicht wieder erschien, entschloß sich Larisch, die Angelegenheit persönlich zu bereinigen und bei ihm anzuklopfen.

Einige Zeit später hörten Herr und Frau Mayreder durch das offene Fenster ein höchst angeregtes Gespräch im Garten: es waren Wolf und Larisch, die eben am Schloßteich standen, bereit, ein Boot zu besteigen und hinauszurudern. Von der früheren Verstimmung war nichts zu bemerken. Im Gegenteil schienen sie im besten Einvernehmen, ja, sagten „du“ zueinander, was noch nicht vorgekommen war. Frau Mayreder hörte sogar, wie Wolf den Professor mit der gemütlichen Wiener Koseform „Larischerl“ titulierte.

Als Frau Mayreder später den Professor fragte, was diesen so unerwarteten Umschwung in der Stimmung veranlaßt habe, erzählte er folgendes. Er hatte Wolf immer noch schlecht gelaunt in seinem Zimmer angetroffen und ihn einfach gebeten, er möge ihm etwas vorspielen. Nicht nur willigte er sofort ein, sondern schien auch durchaus ver-

söhnt. Als Larisch vorschlug, eine kleine Wasserfahrt zu unternehmen und Wolf dabei das Rudern beizubringen, war er so glücklich über diesen Plan, daß er ihm das „Du“ antrug.

Bei einem anderen Besuch in Brixlegg wurden Mayreders von der Equipage des Schlosses am Bahnhof abgeholt, ohne daß, wie es gewöhnlich der Fall war, auch Hugo Wolf mitgekommen war. Während der Fahrt bemerkten sie an einer Wegbiegung ein eifrig laufendes, mit den Armen zweifelt gestikulierendes Männchen, das sich beim Näherkommen als der Vermißte erwies. Sie hielten sofort an, „Sie Hundsfott! Sie Lump!“, schrie er schon von weitem dem Kutscher zu, „warten Sie, das werde ich Ihnen bei der Baronin eintränken.“ Die Sache klärte sich schnell auf. Der Unglückliche war, um die Ankunft des Zuges nicht zu versäumen, ohne den Gastgeber abgefahren.

Hugo Wolf bestieg nun den Wagen und nahm gegenüber von Frau Mayreder im Fond Platz, während ihr Mann auf dem Kutschbock Platz nahm. Sie befanden sich längst wieder in voller Fahrt, als Wolf immer noch Entrüstungsrufe ausstieß und Beschimpfungen vor sich hinmurmelte. Plötzlich entstand eine Pause. Er blickte Frau Mayreder an, streckte ihr strahlend beide Hände entgegen und sagte: „Willkommen, willkommen! Das ist lieb, daß du da bist. Aber wo ist Lino?“ Sie wies nach vorn, und jetzt erst, sich umkehrend, entdeckte er den Freund auf dem Kutschbock. „Wie kommst denn du da hinauf, da hätte ich doch sitzen müssen! Das ist doch kein Platz für Gäste!“, rief er aus, während er jetzt auch ihm beide Hände zur Begrüßung hinhielt ...

Grete Busch

Busch ging nach Glyndebourne

Erinnerungen an einen großen Dirigenten • 1. Fortsetzung

Das erste Glyndebourne-Ensemble schließt sich zusammen, dem außer noch wesentlicheren Qualitäten der Ruf zuteil werden wird, junge und schöne Menschen auf einer Bühne zu vereinen. Helletsgruber, Mildmay, Rautawaara bilden eine bewundernswerte Dreizahl, zu der sich andere gesellen; in besonders reizvollem Gegensatz etwa die winzige, vollkommene Soubrette Eisinger. Viele Steine sind den für Glyndebourne verantwortlichen Männern schon vom Herzen gefallen. Immer bleiben Dinge, die dem einen von entscheidender Wichtigkeit und dem anderen unwesentlich erscheinen. So zum Beispiel die Striche, an denen den meisten Sängern viel gelegen ist, da sie ihnen zusätzliches Lernen ersparen könnte. Der englische Manager braucht dringend Bescheid über die „timings“, denn Extrazüge und Omnibusse verlangen die genauen Zeiten.

Für die letztere Notwendigkeit hat Busch, der Mann des Zeitgefühls, alles Verständnis, – für die Bequemlichkeit von Sängern gar keines. Nachdrücklich ordnet er an:

„Wegen der Striche muß ich alle Sänger bitten, alles zu lernen und damit einverstanden zu sein, daß bei den Proben eventuelle Striche angesagt werden. Es handelt sich schließlich um Festspiele, und Ebert und ich wollen versuchen, ohne Striche auszukommen. Außerdem ist anzunehmen, daß die einzelnen Sänger, wenn sie ihre Partie schon italienisch lernen, sie auch bei anderen Gelegenheiten singen werden, wobei zu bedenken ist, daß Striche ja überall verschieden sind.“

Wenn Busch die Bequemlichkeit der Mitwirkenden nebensächlich ist, so macht es ihm andererseits Freude, ihre Interessen wahrzunehmen. „Ein nicht unerheblicher Nebenverdienst wird den Sängern,

wenn sich eine Einigung mit ihnen erzielen läßt, dadurch erwachsen, daß Teile der beiden Opern auf Grammophon aufgenommen werden sollen. Ich habe alles mit der Direktion von 'His Masters Voice' festgelegt und komme auch später noch auf diese Frage zurück." Die kleine Notiz ist die erste Erwähnung der Glyndebourne-Platten, die später Musikgeschichte machten.

Mitte April ist überschritten, als die wichtigsten Bedingungen für das Zustandekommen der jungen Oper erfüllt waren, der Boden geschaffen, auf dem das Werk beginnen konnte. „Trotzdem habe ich nach wie vor ein unheimliches Gefühl und hoffe nur, es geht in jeder Beziehung gut“, schrieb Fritz Busch aus Kopenhagen an den Bruder Adolf.

Das unheimliche Gefühl lag nicht an irgendwelchen persönlichen Vorahnungen Buschs, zu denen er gar nicht neigte. Er war „klar vernünftig“ wie ein goethescher heller Tag. Die Unheimlichkeit lag sehr greifbar begründet in Buschs sechzehn-jähriger intensiver Kenntnis des Opernbetriebs. Besser als er kannte niemand die tausend und aber tausend Schwierigkeiten und Hindernisse, die sich in diesem Bezirk früher oder später unvermeidlich einstellen mußten. Das Wunder, daß ein Nicht-Fachmann — ein blutiger Neuling trotz seiner passionierten Spielerei mit Hausbühne, herumziehendem Wandertheater, ja selbst trotz der schon auf tiefsten Ernst deutenden Errichtung dieses vollkommenen, kleinen Opernhauses, bevor noch feststand, was damit getan werden konnte —, daß dieser waghalsige Engländer alle graue Theorie über den Haufen werfen und daß auf seinem Glyndebourne der goldene Baum eines Opernerfolges wachsen werde: alles das glaubte der Praktiker nicht. Doch hing sein ganzes Herz daran. Und dies nicht etwa erst, seitdem „there a Mr. Christie“ war. Von diesem Wunder hatte Fritz Buschs Herz geträumt, solange er die wirkliche Oper kannte, die allzuoft nicht wunderbare. In Stuttgart und Dresden, in politisch zerrissener Nachkriegs- und Vor-Hitler-Zeit, hatte er sich an ihren Bedingtheiten zerstoßen, in Buenos Aires die Wandelbarkeit südlichen Wesens erfahren. Den Schwierigkeiten zum Trotz entstand immer wieder die herrliche Einzelercheinung eines vollkommenen Gelingens. Was Busch jetzt erhoffte, war kaum ein dauerndes Bestehen. Seine Unmöglichkeit ließ sich schon allein finanziell errechnen: eine Oper, die sich von selbst trägt, gibt es auf die Dauer nicht. John Christie, früherer Professor von Eton, ein bescheidener kleiner Landmillionär, war kein Fürst Esterhazy. Fritz Busch wußte, warum er des reichen Mannes Geld schonte, wo und wie er konnte, denn vor seinem geistigen Auge sah er es in einem Feuerbrand schmelzen, der, einmal entflammt, nicht mehr einzudämmen war. Ein Opernunternehmen! Fritz Busch glaubte, als er zu einer ersten Glyndebourne-Season im Mai 1934 nach England fuhr, noch kaum ernstlich an eine zweite. Alles, was er hoffte, war diese eine, unwahrscheinlich schöne Spielzeit.

Einmal in Glyndebourne angelangt, verflog zunächst alle Unheimlichkeit vor dem überwältigenden Eindruck vieler zusammentreffender Glücks-umstände. Fritz Busch war weder Naturkenner, noch begeisterte er sich etwa für ein Gebäude, nur weil es alt war. Er haßte Oberflächlichkeit, und

er gehörte nicht zu denen, die Kenntnisse heucheln, die sie nicht besitzen. Trotz eines umfangreichen Wissens gab er nicht vor, sich über die jahrhundertealte Geschichte des Hauses, mit dem er sich nun verband, durch die verschiedenen Epochen im klaren zu sein. Doch sein Herz empfand die Großartigkeit des alten Englands.

Was er bisher davon kannte, dankte er dem Freunde Donald Francis Tovey, dessen unvergleichlich lebendig nahegebrachtes Wissen ihm bei kurzen Besuchen den ersten Eindruck gegeben hatte. Niemand konnte vollkommener als dieser Kosmopolit, der dem Deutschland von Brahms, Joachim und Clara Schumann angehörte, in Frankreich, Holland und dem Spanien Pablo Casals' heimisch war, sein eigenes Vaterland verkörpern. Die Geschichte Englands wurde lebendig, wenn er daraus erzählte, als sei er dabei gewesen. Englische Kultur, herzlicher, sauberer, englischer Humor waren in ihm verkörpert. Wenn wir Buschs über die Jahre des ersten Weltkrieges hinweg, die den Haß gegen England predigten, nie aufhören konnten, dies Land als integer anzusehen, so lag das entscheidend an der Freundschaft mit Tovey und dem Begriff, den Besuche hüben und drüben in uns gepflanzt hatten. Der Krieg zerriß eine Arbeit, die unmittelbar vorher beide Freunde beschäftigt hatte. „Es ist *schrecklich*, daß ich versuchen muß, mit der Revision meiner Sinfonie voranzukommen, jede Note darin ist das persönliche Eigentum von Fritz, aber ich kann es mir nicht leisten, die Sache zu vernachlässigen; auch wenn er heil durch den Krieg kommt, könnte ich ihm nicht gegenübertreten, ohne das Werk in vollendeter Form zu präsentieren.“ (Brief von Tovey an Trevelyan, 13. 8. 1914.) Von Toveys Aachener Besuchen erzählt der Brief, den ihm ein dort ansässiger Engländer 1936 schrieb: „Sie werden sich möglicherweise erinnern, daß, als Sie 1912 hier waren, Ihr guter Freund, der jugendliche Städtische Musikdirektor Fritz Busch, Ihnen ein englisches Mitglied seines Chors vorstellte und wir eine Unterhaltung in unserer Muttersprache führten, in deren Verlauf Sie für Ihren Freund Busch eine große Zukunft voraussagten, und ich kann hinzufügen, daß er mir gegenüber Ähnliches über Sie selbst äußerte. Jede dieser Erwartungen hat sich längst glücklich erfüllt.“

Es war das geistige England Toveys, in das Fritz Busch jetzt eintrat; kein fremdes Land.

Christies Opernhaus ist ein kleiner, vollkommen schmuckloser Raum, ein Theater für 300 Personen. Hier setzt sich die gleiche graugelbliche Eichen-täfelung fort, wie sie — nur einige Jahrhunderte älter — Halle, Orgelraum, Treppenhaus bedeckt. Eichenholz, das herrlich aussieht und herrlich klingt. Es gibt keine Ränge, keine Logen, außer einer einzigen der Bühne gegenüber; diesen bescheidenen Vorzug vor anderen Zuhörern hat Christie sich und seinem nächsten Kreise vorbehalten. Alle übrigen Zuhörer finden gleichmäßige Sesselreihen, bequeme und geräumige Sitze, in Christies eigenen Werkstätten (The Ringmer Building Works) hergestellt. Vom Parkett ist zu beiden Seiten ein Gang durch einfache Holzsäulen abgegrenzt.

Die Schönheit des Raumes ist Proportion und Material. Man erinnert sich an die großen Welttheater, die man gekannt hat: Purpur und Gold in

Mailand, Dresden, Wien und Berlin, zartes Hellblau im Petersburger Marientheater oder im venezianischen Teatro La Fenice. Solcher Prunk ist gerechtfertigt und ins Würdige erhoben durch die Jahrhunderte, die darüber hingegangen sind. So ist es auch die Pracht unseres Teatro Colón durch die Machtfülle eines Volkes, das seinen jungen Stolz hier ausdrückt. Ebenbürtig prunkt dies Rot und Gold neben dem ehrwürdig nachdunkelnden Europas. Glyndebourne — der Kunstwille eines einzelnen Menschen — durfte nur einfach sein.

Aller Luxus, den man mit Befriedigung in diesem Zuschauerraum vermieden sieht, ist auf der Bühne vorhanden, sofern man das bloß Zweckmäßige Luxus nennen kann. Alles, was das moderne Theater an Wesentlichem erfordert, findet sich hier. An nichts ist gespart. Den Künstlern, die den harrenden Apparat in Bewegung setzen dürfen, muß es vor Lust und Ungeduld „unter den Nägeln brennen“. Wie sehr dem Manne erst, der in Tag- und Nachträumen plante: Ich will ein Theater bauen! Hier steht es und wartet.

Ich begegnete zum ersten Male den Christies.

Er war Anfang fünfzig, ein nicht schwerfälliger Mann, massiv, aber beweglich, ein Mensch von höchster Intensität. Er ging (sehr häßlich „über den großen Zeh“) außerordentlich rasch, mit stürmischem Impetus, wie jemand, der keine Zeit zu verlieren hat. Seine Bewegungen waren jäh, sein Blick kühl und scharf. Das heute breit gewordene Gesicht konnte in der Jugend anziehend, vielleicht schön gewesen sein, schmal und hager in der Anlage, der Mund emotionell. Das erschien überraschend mitunter, wenn man Christie in gesammelter Ruhe zuhörend oder etwas erläuternd antraf. Das Haupt, schon damals kahl, war mächtig.

Christie wirkte einschüchternd. Die versöhnende, entspannende Wirkung seiner vielen Menschlichkeiten — der und jener vermaß sich, sie Narrheiten zu nennen — trat erst weit später zutage.

Ein nicht minder starker Eindruck war es, seiner Frau zu begegnen. Audrey Mildmay! Sie war damals ganz, was ihr Name besagte: ein milder Maitag. Sie hatte strahlende Farben und dunkle Augen mit dem Blick eines Kindes, das von keinem Unrecht weiß. Daß diese Züge formschön waren, übersah man fast über ihrer Lieblichkeit. Sah man ihr voll ins Gesicht, so fand man es beherrscht von einer klugen, klaren Stirn. Man sah auch, daß der Mund, nicht frei von kindlichem Eigensinn, Züge von Festigkeit und Tapferkeit trug. Sie war unsere erste Susanna.

Dies war das außerordentliche Menschenpaar, aus dessen Vereinigung der längst in John Christie schlummernde Operngedanke zuletzt wirklich erwuchs. Mit der Carl-Rosa-Wandertruppe betrat eines Tages das junge Mitglied Mildmay Glyndebourne, um im Organ Room und unter Mitwirkung des theaterdilettierenden Hausherrn ein paar Singspielchen zu privater Ergötzung aufzuführen. Mit ihrem Thespiskarren rollte auch Mildmay

wieder davon. Der Opernliebhaber Christie folgte ihr. Die Liebhaberei individualisierte sich. Als ein Ergebnis solcher Vorgänge ist man nun hier, in Erwartung eines Glyndebourne-Festivals.

Spannung, Erregung gehört zu einer jeden Premiere. Es wäre falsch, wenn sie ausbliebe und Gelassenheit herrschte. Das wäre ein böses Omen für das entstehende Werk. Nur aus der Wärme äußerster Hingabe, letztem Einsatz, nur aus Angst und Zweifel kann Vollendung geboren werden. Ein zufriedengestellter Regisseur, ein behaglich taktschlagender Dirigent können nicht gedacht werden, sind mir drei Jahrzehnte lang im Hintergrunde der Bühne nie vorgekommen. Ich habe Regisseure meist in Verzweiflung gesehen. Nie sah ich Fritz Busch überzeugt, daß nicht auch das Beste noch besser sein könne. Doch besaß er — wie sehr zum Heile eines oft nervlich zerriebenen Ensembles! — die mir mystisch scheinende Kraft, zu beharren, daß am Abend selbst alles besser sein werde. Von mir verlangte er scharfe Kritik; er gab nicht nach, bis auch das Letzte gesagt war. Dann aber kam es oft vor, daß er mich, die sehr zu Verzweiflung und radikaler Vernichtung neigte, tröstete: „Aber du weißt doch, daß das Wichtigste beim Theater immer zwischen der Generalprobe und der Aufführung geschieht!“

Diese Zuversicht habe ich kein einziges Mal aufgebracht, sie hat aber jedesmal recht behalten. Das Entscheidende tat sich, nachdem bereits alles entschieden zu sein schien.

Man kannte die kritische Premierenstimmung großer Bühnen; Strauss und Busoni, Pfitzner, Hindemith und zahllose andere geisterten durch die Erinnerung, die Armee der Weltpresse marschierte, Schlachten waren geschlagen worden. War nicht die „Ägyptische Helena“, das „Intermezzo“ aus der Taufe — war nicht mancher Verdi aus dem Grabe der Fastvergessenheit gehoben worden, befremdlich Neues mutig herausgestellt, Busonis feine Alterskostbarkeit mit Leben beseelt worden? Am Berliner „Maskenball“-Abend stand eine ganze Zukunft auf dem Spiel, vor Mitternacht war sie berauschend entschieden. Heute war Deutschland versunken, aber Buenos Aires entflammt. Man war Herzklopfen und Nervenspannung gewohnt, ohne sich je gewöhnen zu können. War sie heute geringer, wo es dies Puppentheater galt?

Diese Spannung war stärker, als jede andere gewesen war. Glyndebourne gab es noch nicht; es sollte an diesen Tagen zur Welt kommen. Niemand konnte voraussagen, ob das gelingen werde.

Eine fehlgeschlagene Premiere in Berlin oder Dresden — ein Hereinfall: man möchte das nicht erlebt haben. Die ewigen Götter wie Mozart würden lächeln. Das Theater würde es überleben. Glyndebourne würde vernichtet sein. Hier ging es um Leben oder Tod.

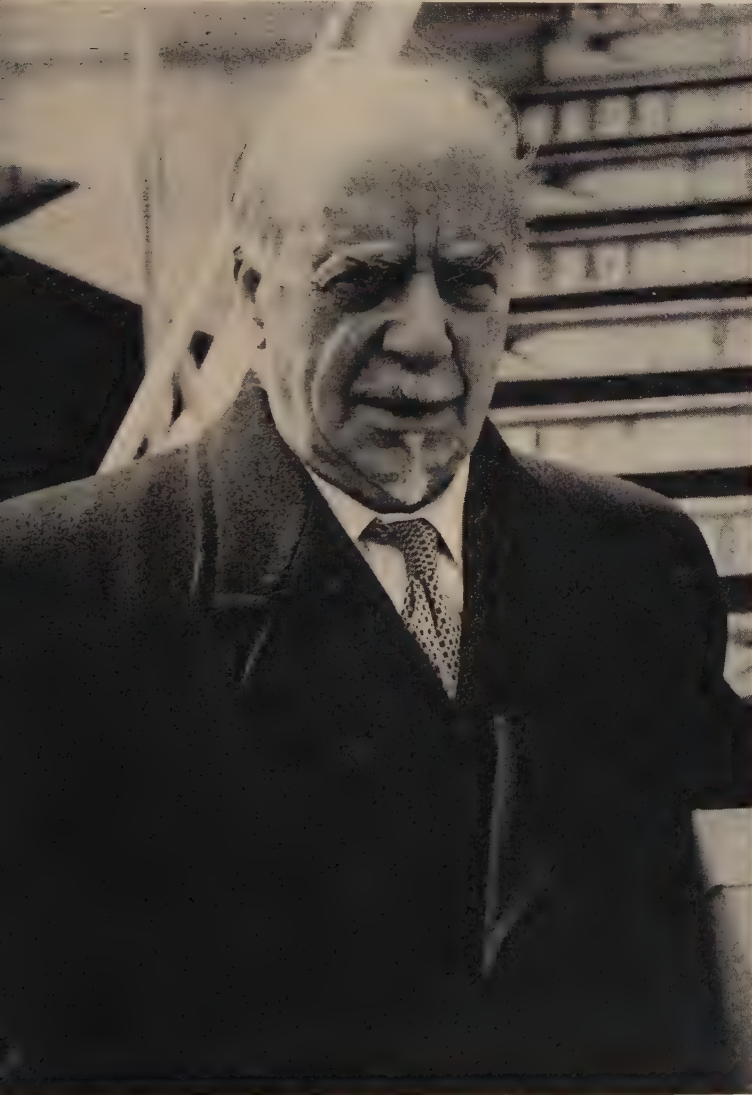
Wir hatten dies Bewußtsein im Blut, es prickelte und siedete uns in den Adern: „Wer weiß, ob nicht die Welt morgen in Trümmer fällt!“

Fortsetzung folgt im nächsten Heft

Der englische Maestro

Zum Tode von Sir Thomas Beecham

Sir Thomas Beecham wird nicht mehr mit seinem sorgfältig gepflegten, langsamen, hochmütigen Schritt das Podium betreten, um alsdann mit weit-ausholenden Gebärden und mitunter blitzschnell zustoßenden Taktschlägen sein Orchester anzufeuern. Der Wunsch des Siebzigjährigen, 1949 bei den offiziellen Geburtstagsfeiern von ihm ausgesprochen, er möchte für die nächsten zwanzig Jahre ein öffentliches Ärgernis bleiben, hat sich nur zur



Hälfte erfüllt: Sir Thomas ist jetzt, mit 81, in seinem Londoner Heim einem Schlaganfall erlegen. Das englische Musikleben verliert mit ihm seinen größten einheimischen Dirigenten des letzten halben Jahrhunderts, mehr: den eigentlichen Initiator seiner Entwicklung in diesen fünf Jahrzehnten. Als ein Grandseigneur im Leben und in seiner Kunst

ist Sir Thomas seit langem eine historische Figur geworden, ein Individualist reinsten Wassers, ein „naughty boy“, der anderer Leute Meinungen sein Leben lang souverän ignorierte. Freilich war er immer finanziell unabhängig, als Sohn eines sehr reichen Vaters, der mit „Beecham-Pills“ sein Geld gemacht hatte und später geadelt worden war.

Der Sohn begann als Autodidakt zu dirigieren und blieb in gewisser Weise auch ein Autodidakt. Er lernte an seinem eigenen Orchester, das zu diesem Zweck zusammengestellt worden war. Die große Dirigierbegabung setzte sich bald durch. 1909 erschien Beecham zum ersten Male am Pult der Königlichen Oper Covent Garden, die fortan durch ihn den internationalen Namen gewann. Er war der Spiritus rector der internationalen Opersaisons; er brachte die Werke von Richard Strauss, darunter „Salome“ und „Elektra“, zum ersten Male in England heraus. Er ließ das damals aktuelle russische Opernschaffen mit Mussorgsky und Rimsky-Korssakow auf dieser Bühne erscheinen; durch ihn kam das Diaghilew-Ballett und mit ihm Strawinsky nach England. Für das kompositorische Schaffen dieser seiner Zeit, für Delius, Sibelius, Debussy, Ravel, ist er unermüdlich tätig gewesen. Daneben liebte er besonders Haydn und Mozart.

Beecham hat längst nicht nur dirigiert, er war ein Unternehmer in seiner Kunst, indem er mehr als eine Spielzeit der damals noch privaten Covent-Garden-Oper finanzierte. Bei seinen Orchestergründungen hatte er nicht immer Glück, er machte bankrott und fing wieder neu an. Aber seine beiden wichtigsten Gründungen sind beständig geblieben: die des London Philharmonic Orchestra (1932) und, einige Jahre später, des Royal Philharmonic Orchestra, das er dann ausschließlich dirigierte.

Sir Thomas verließ England immer wieder, oft für Jahre, lebte in Amerika, ging auf Konzertreisen um die ganze Welt, leitete alle bedeutenden Orchester und kehrte, bald grollend, bald triumphierend, stets wieder zurück, um seinen Landsleuten in sarkastischer Weise die Meinung über ihren künstlerischen Unverstand zu sagen. Sie nahmen es hin und sagten ihm, in den Zeitungen und auch sonst, die ihre, und behandelten ihn im übrigen als das, was er war, eine in seiner Art große nationale Figur.

Beechams witzige, herrlich freche, oft auch erbarmungslose Äußerungen und Bonmots sind Legion, seine Autobiographie ist höchst amüsant zu lesen. Er hielt sich in den letzten Jahren vorwiegend in Südfrankreich auf. Noch vor zwei Jahren hatte er, zum dritten Male, eine Jahrzehnte jüngere Frau geheiratet. Am 29. April wäre er 82 geworden.

Hildegard Weber

Hamburg

Beispielhafte Woche des zeitgenössischen Musiktheaters

Die Oper ist schon oft totgesagt worden. In den dreißiger Jahren und kurz nach dem Weltkrieg hätte man bei uns keine drei Batzen für ihre Aussichten gewettet. Aber seitdem regt es sich wieder im Komponistenwald. Die Oper lebt. Man kann getrost auf ihre Zukunft setzen.

Da hat es tatsächlich einer gewagt, den „Sommer-nachtstraum“ zu komponieren: Shakespeares musikalischstes Drama, das man doch eigentlich nur zu spielen braucht, um die Verse klingen zu lassen. Die Musiker haben bisher immer einen großen Bogen darum herum gemacht, das heißt, sie haben sich damit begnügt, Bühnenmusik zu schreiben: Vor- und Zwischenspiele, und nur gelegentlich einmal Untermalung einzelner Szenen.

Nun also haben wir „Sommernachtstraum“ als Oper: als eine Oper von Benjamin Britten. Und es ist gewiß kein Zufall, daß es ein Engländer war, der dieses Wagnis unternahm. Man darf da wohl von vornherein ein engeres Verhältnis zu Shakespeare — oder wenigstens doch zur Shakespeare-Tradition — voraussetzen. Daraus resultiert offenbar auch der Mut (der anderen wahrscheinlich

gleich als Sakrileg angekreidet würde), das Original auf eine gerade noch erträgliche Opernlänge einzukürzen (die Oper spielt, eine größere Pause eingerechnet, genau drei Stunden). Das konnte mit dem Anspruch, dennoch ernst genommen zu werden, nur jemand tun, dem die Verbindung mit jener Tradition die Gewißheit gab, in der Welt Shakespeares geborgen zu sein, aus ihr nicht herausfallen zu können.

In der Tat ist die Bearbeitung, soweit wir sehen, gut gelungen. Nicht nur die kunstvolle Gegenüberstellung der drei Spielebenen ist erhalten geblieben: hier das naturmythisch gefärbte Elfenreich von Oberon und Titania, dort die entrückte Gefühlswelt der beiden Liebespaare, und schließlich die realistische Sphäre der komödiantischen Posenfiguren (zu deutsch schlecht und behelfsmäßig „Rüpel“ genannt), die überall da parodistisch auflockernd auftreten, wo „Schein“ in „Sein“ überzugehen und Spiel in Ernst umzuschlagen droht. (Der Verzicht auf die einleitenden Szenen mit Theseus und Hippolyta, die den Schlußakt erst ganz verständlich machen, fällt dabei nicht ernst-

Britten's
„Sommernachtstraum“
in Hamburg
Stina Britta Melander
(Titania) und
Heinz Blankenburg
(Zettel)



Brittens
 „Sommernachts-
 traum“
 in Covent Garden.
 Londoner Erstauf-
 führung unter der
 künstlerischen Leitung
 von Georg Solti.
 Die Bühnenbilder
 (John Pipers)
 in silbrig-kühlen,
 raublaunen Farben
 gehalten.
 Oberon
 (Russel Oberlin),
 Titania
 (Joan Carlyle)



lich ins Gewicht.) Aber auch die traumhafte Atmo-
 sphäre ist gewahrt, das feenleichte Hinübergleiten
 von einer Stimmung in die andere. Wer das von
 Shakespeare gelernt hat, durfte sich schon an diese
 Aufgabe heranwagen.

Zumal, wenn er ein so kultivierter, feinfühler
 und stilempfindlicher Musiker ist wie Benjamin
 Britten. Der jetzt bald Fünfzigjährige ist gewiß
 kein umstürzlerisches Originalgenie, bei dessen
 Werken man den Atem anhielte angesichts einer
 überwältigenden Fülle kühner und neuartiger Vi-
 sionen. Aber er ist doch ein nobler, ebenso kluger
 wie traditionsbewußter Künstler, der mit viel Spür-
 sinn und Geschmack seine Auswahl trifft unter
 den reichen Stilmitteln der modernen Tonsprache.

Hauptakteur in Brittens „Sommernachtstraum“=
 Oper ist der Wald: genauer gesagt die Traum-
 atmosphäre im mondbeglänzten Walde dieser
 Mittsommernacht. Für sie findet er in sonoren
 Streicherharmonien, die (anfangs) von G-Dur nach
 Fis-Dur hinauf- und heruntergleiten, unmittelbar
 sinnfällige Klangsymbole.

Nicht minder anschaulich, das heißt für das Ohr
 ohne weiteres verständlich, sind seine tönenden
 Kennzeichen für die Waldgeister, zumal für den
 Elfenkönig Oberon, dessen Partie – hoher Tenor
 im Falsett – von ätherischen Celesta-Klängen be-
 gleitet wird, und für Puck, der als das heidnisch
 herzlose Werkzeug dieser Geisterwelt lediglich als
 Sprechrolle angelegt und durch gestopfte hohe
 Trompeten mit Schlagzeugbegleitung charaktéri-
 siert ist.

Erfrischend und witzig pointiert sind die Rüpel-
 szenen, die gelegentlich gar bis zu handfester Paro-
 die auf die Klischees der traditionellen Oper vor-

getrieben werden. Sie haben ohne weiteres die
 Lacher auf ihrer Seite, und sie dienen natürlich
 auch dazu, die stimmungsvolle Traumatmosfera-
 und den Lyrismus der Liebesszenen aufzulockern.
 Überall da, wo Britten das echte Gefühl und die
 Gefühlsverwirrung der Liebenden zeichnen soll,
 wird er auffallend steif und konventionell. Hier
 gleitet er ins Kunstgewerbliche, ins Artistische ab.
 Aber vielleicht ist diese distanzierende Haltung die
 Rettung. Denn ohnehin besteht ja ständig die Ge-
 fahr, daß die Musik, so wenig sie sich selbständig
 machen will, Shakespeare sensualistisch aufweicht,
 die Proportionen der Handlung verlagert und die
 dramatischen Gewichte in Richtung auf das stim-
 mungsmäßig Koloristische oder das lyrisch Zu-
 ständliche hin verschiebt. Dies um so mehr, als sie
 kräftigere dramatische Impulse vermissen läßt und
 in der spinnwebhaften Zartheit von Brittens Klang-
 impressionen eine gewisse Monotonie nicht ganz
 meidet.

Die Aufführung überspielt diese Gefahren. Hier,
 wo die Musik sich dem Drama unterstellt, ist Gün-
 ther Rennert der ideale Regisseur. Diese „Sommer-
 nachtstraum“-Inszenierung ist schlechthin ein
 Meisterwerk in der Ausgewogenheit der Akzente,
 in der Feinheit und Präzision der psychologischen
 Zeichnung, in der gebändigten Fülle echt komö-
 diantischer Einfälle. Rennert beschwört alle guten
 Geister Shakespeares und entfesselt ein schwere-
 loses Traumspiel von zauberhafter Gelöstheit. Ein
 Glücksfall moderner Opernregie.

Dazu schaffen die duftigen, impressionablen Büh-
 nenbilder Helmut Jürgens mit wanderndem Mond
 und lichten Versatzstücken auf reichgegliederter,
 auch in sich selbst beweglicher Drehbühne die
 rechte Märchenatmosphäre.

In sie hat der Regisseur das Spiel der singenden Darsteller so straff wie behutsam hineinkomponiert: Stina Britta Melanders strahlende Elfenkönigin mit apart getönter, instrumental klar geführter Stimme, den als Pan dämonisierten Oberon Gerhard Stolzes mit seiner vielseitigen Spielbegabung und virtuoson Falsett-kunst, den in phantastischen Sprüngen sich gleichsam überschlagenden Puck von Erna-Maria Duske, die sehr schön singenden, temperamentvoll, aber mit Distanz geführten Liebespaare Cvetka Ahlin/Heinz Hoppe und Helga Pilarczyk/Vladimir Ruzdak sowie — last not least — als artistische Glanznummer das Sextett der Komödianten Heinz Blankenburg, Toni Blankenheim, Kurt Marschner, Karl Otto, Jürgen Förster, Caspar Bröcheler, von denen einer besser ist als der andere. Sehr dekorativ Gisela Litz und Hans-Otto Kloose als Hippolyta und Theseus. Vortrefflich klangen die Chöre (Günther Schmidt-Bohländer) und das Orchester Leopold Ludwig als Dirigent übertraf sich selbst an nerviger Intensität, Feinhörigkeit und Prägnanz der musikalischen Gestaltung.

*

Genau die Hälfte der acht Opern, die während der Hamburger „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ erklangen, ist nach 1945 entstanden. Aber das ist nur ein kleiner Bruchteil der Werke, die insgesamt seither geschrieben und recht zahlreich auch in Hamburg aufgeführt wurden. Nach welchen Gesichtspunkten jetzt die Auswahl getroffen wurde? Eben danach, daß gerade diese vier Werke, zusammen mit den vier anderen des Zyklus, im Spielplan der Hamburgischen Staatsoper standen.

Denn darum handelte es sich bei diesem Unternehmen: nicht eigens für eine solche „Woche“ einstudierte Neuheiten demonstrativ zu häufen, sondern einen Querschnitt durch die Arbeit zu geben, die diese Bühne in den letzten Jahren für die neue Oper geleistet hat. Mit Ausnahme von Britten's „Sommernachts-traum“, der am Tage der Eröffnung als deutsche Erstaufführung geboten wurde, wurden alle Werke hier schon seit längerer Zeit in größeren oder kleineren Abständen regelmäßig gespielt: so etwa Alban Bergs „Wozzeck“ (seit 1953) und „Lulu“ (seit 1957), Strawinskys „Oedipus Rex“ (seit 1955) und Liebermanns „Schule der Frauen“ (seit 1958).

Dazu kamen aus den beiden letzten Spielzeiten Karl-Birger Blomdahls „Aniara“, Henzes „Prinz von Homburg“ und Honeggers „Antigone“. Mit der Zusammenstellung dieser Auswahl — insgesamt gingen seit 1946 rund fünfzig neue Werke (einschließlich Ballett) von dreißig Komponisten über die Bühne der Hamburgischen Staatsoper — wollte Intendant Rolf Liebermann zeigen, daß sich auch die moderne Oper durchaus heute in unserem Repertoire zu behaupten vermag.

Inwiefern man die Hamburger Veranstaltung schon als Beweis dafür ansehen darf, mag dahingestellt bleiben. Bisher pflegte man eine Oper erst dann als Standardwerk anzuerkennen, wenn sie sich zwanzig oder fünfundzwanzig Jahre hindurch mit unvermindertem Erfolg auf vielen Bühnen gehalten hatte. Demnach wären von den jetzt in Hamburg gezeigten Werken lediglich „Wozzeck“ und „Oedipus Rex“ in diese Kategorie einzureihen.

Bei den anderen könnte man höchstens vorsichtige Prognosen wagen, soweit nicht von vornherein Zweifel anzumelden sind.

Aber vielleicht leben wir heute schneller. Sicher ist es überhaupt verfehlt, an das Gegenwartsschaffen historisierende Maßstäbe anzulegen, wie der Begriff „Repertoire“ sie unterstellt. Es hat ja Zeiten gegeben, die diesen Begriff weder kannten noch praktizierten und dennoch Blütezeiten des Musiktheaters waren. Damit soll natürlich keineswegs gesagt sein, daß wir heute auf intensive Pflege der großen Meisterwerke früherer Zeiten etwa verzichten könnten oder dürften. Aber ebensowenig sollten wir der Zurückhaltung des breiten Publikums und der Skepsis von Verwaltungsdirektoren Vorschub leisten, die ein neues Werk vielleicht bloß deshalb ablehnen, weil es ihrer (unmaßgeblichen) Meinung nach nicht ins „Repertoire“ = Denken passe oder, nüchtern gesagt, nicht genug „Kasse“ mache.

Daß geschickte Planung auch solchen Argumentationen den Wind aus den Segeln zu nehmen vermag, zeigte der gute Besuch der Hamburger Veranstaltungen, der allerdings zum Teil auch durch Abonnenten und zahlreiche Gäste aus dem In- und Ausland garantiert war. Auch von einer grundsätzlichen Ablehnung des Neuen kann keine Rede sein. Nur am letzten Abend, nach Blomdahls „Aniara“, wurden ein paar zaghafte Buh-Rufe gehört, die allerdings bald im stärkeren Beifall untergingen.

Diese Woche war eindrucksvoller Beweis für die Leistungsfähigkeit der Hamburger Musikbühne, deren intensive Pflege neuer Opern als vorbildlich gelten darf. Damit ist nicht gesagt, daß alle aufgeführten Werke auch Musterbeispiele des modernen Musiktheaters waren. Es wäre leicht, Stücke zu nennen, an denen der Stand heutigen Schaffens ungleich verbindlicher abzulesen wäre. So etwa Wolfgang Fortners „Bluthochzeit“ oder Giselher Klebes „Die tödlichen Wünsche“. Selbst an Kreneks „Karl V.“ könnte man in diesem Zusammenhang denken.

Aber natürlich kann nicht alles auf einmal gebracht werden. Entscheidend ist, daß hier ein Anfang gemacht, ein Ziel abgesteckt wurde, auf das hin es zu arbeiten lohnt. Und das kann gar nicht dankbar genug anerkannt werden. (Nebenbei bemerkt: in Hamburg wird man es zu würdigen wissen, daß Intendant Liebermann die Staatsoper wieder ins Weltgespräch gebracht hat.)

Wo so viel Licht war, konnten gelegentliche Schatten nicht ausbleiben. Verständlicherweise zeigten sich im Verlauf der acht Tage, in denen ausschließlich zeitgenössische Opern gespielt wurden, zuweilen Spuren dieser starken Beanspruchung. Die Zahl der Sänger, die musikalisch und intelligent genug sind, um den gesteigerten Ansprüchen neuer Partituren (und den darstellerischen Aufgaben) gewachsen zu sein, ist auch an einer so reich dotierten Bühne nicht unerschöpflich. Aber insgesamt hatten die Aufführungen gutes Niveau.

Mit „Lulu“ und „Der Prinz von Homburg“ bot die Staatsoper besonders eindrucksvolle Beweise ihres hohen Leistungsstands. Alban Bergs Werk erhielt unter Leopold Ludwigs warmblütiger, affektgeladener Leitung starke innere Spannung, berückende Leuchtkraft der Instrumentalfarbe und eine Beredtheit der Tonsprache, die dem Wedekindschen Pan-

dämonium des Eros, das Helga Pilarczyk in der Titelpartie auch musikalisch faszinierend entfesselte, den Glauben an die Unzerstörbarkeit der Liebe gegenüberstellt.

Geradezu eine Überraschung war die Wiederbegegnung mit Henzes „Prinz von Homburg“ unter Leitung des Komponisten. Nie zuvor haben wir diese Oper so gehört: so schlank und transparent im Klang, so klar und wesensvoll in der Zeichnung, in der Themenverknüpfung und im Aufbau, so gelöst und präzise im dramatischen Ausdruck, wobei jetzt erst recht mit der Prädominanz der Singstimmen der spezifisch neue „Opern“-Charakter des Werks (und zumal die Italianità einzelner Chorsätze) ungemein lebendig und überzeugend hervortraten. Die Umsicht, die geschmeidige Gelassenheit und Bestimmtheit, nicht zuletzt auch die technische Überlegenheit von Henzes Direktion

machen diesen Komponisten heute zum berufenen Interpreten seiner Musik.

Die Sänger — allen voran Liselotte Fölser als Natalie, Vladimir Ruzdak als Prinz, Helmut Melchert als Kurfürst und Heinz Hoppe als Hohenzollern — haben nie schöner gesungen und wärmer gespielt als diesmal. Auch mit der übrigen Besetzung sowie mit Chor und Orchester eine denkwürdige Ausführung.

Es ist nicht anzunehmen — und wäre auch kaum zu empfehlen —, daß die „Woche des zeitgenössischen Musiktheaters“ in Hamburg zu einer ständigen Einrichtung wird. Als imposante Leistungsschau hat sie nur in größeren Abständen Sinn und Berechtigung. Und es bleibt noch manches zu tun, um das moderne „Repertoire“ konsequent auszubauen.

Heinz Joachim

„Der rote Stiefel“ von Heinrich Sutermeister wurde am Oldenburger Staatstheater aufgeführt. Die musikalische Leitung hatte Karl Randolf, Regie führte Ernst Dietz, das Bühnenbild entwarf Heinz Meerheim. Es sangen Irene Schwager, Luis Glockner und Guy Gardner. Unser Foto zeigt Christian Dolny als Holländermichel.



Opern-Uraufführungen von Mihalovici und Zillig

Der Rumäne Marcel Mihalovici hat ein Stück des Iren Samuel Beckett vertont: „Krapp oder das letzte Band“ (Tonband). Es war das erstmal, daß dem Dichter Beckett solches geschah — manche meinten auch: angetan wurde. Beckett machte aber nach der Premiere einen recht vergnügten Eindruck; jedoch vor dem Vorhang zeigte er sich nicht. Vermutlich wird er die Ansicht seiner ebenfalls anwesenden Frau geteilt haben, dieses Stück, ein Endspiel, wie alle Endspiele Becketts, sei durch das Medium der Musik etwas ganz anderes geworden.

Mihalovicis Wunsch nach einem Opernlibretto aus Becketts Hand hatte der Dichter mit Hergabe dieses Einakter-Manuskriptes entsprochen. Der Komponist war, wie er sagt, fasziniert. Ort der Verknüpfung war Paris: Mihalovici lebt dort seit 1919, Beckett seit 1938. Der Dichter schreibt in französischer Sprache, was essentiell allerdings weniger bedeuten mag, als daß der Komponist der neuromantisch=impressionistischen französischen Schule eng verhaftet ist. Beide sind — jeder in seiner Weise — Emigranten, und die inneren wie äußeren Probleme des Exils mögen weitere Verbindungsmomente ergeben haben.

Für die Arbeit des Musikers — nicht für das kompositorische Resultat — ist es zunächst von sekundärer Bedeutung, ob Beckett ein Gottsucher oder ein Nihilist ist, ob sein Geschöpf Krapp, dieser dem Trunk verfallene, von seinen Erinnerungen gepeinigte Siebzigjährige, eine in sich gerechtfertigte Figur ist, ein des Mitleids oder Hasses würdiges Individuum. Der Musiker muß sich mit dem Wort auseinandersetzen, das für ihn die Quelle der Inspiration ist, für den Hörer aber die unerläßliche Brücke des Verständnisses. Und damit steht er vor einer so ungeheuerlichen Aufgabe, wie etwa Gottfried von Einem, als er sich Kafkas „Prozeß“ vornahm, oder Mátyás Seiber in seiner Ulysses=Kantate nach James Joyce. Denn der Text Becketts ist ein ebenso enges Geflecht von Assoziationen, wie er andererseits die gedankliche Transparenz enthält, die manches Wort — eben das die Musik deutlich grundierende Wort — auszusprechen entbehrlich macht. Für den Komponisten dürfte Beckett tatsächlich zwischen Kafka und Joyce stehen.

Man könnte nun sehr einfach folgern, daß die Musik vornehmlich in jene transparenten Stellen des Textes einfallen müßte. Das wären bei diesem Einpersonenstück etwa jene Momente, in denen Krapp das „letzte Band“ anhält, das Tonband, das inzwischen dreißig Jahre alt geworden ist und ihm Ereignisse (so die Begegnung seiner letzten Liebe) und Entschlüsse, auf ein erfolgreiches Leben widerspiegelt: zum Hohn seiner selbst, den er durch Verhöhnung seines früheren Ichs kompensiert. Dies ergäbe sozusagen die Kette der musikalischen As-

soziationen. Dazu hätte es aber anderer musikalischer Mittel bedurft, als Mihalovici anwendet, zumindest musikalischer Strukturen, die die Wortstruktur Becketts aufzugreifen und fortzusetzen imstande gewesen wären. Es ist bemerkenswert, daß gerade von literarischer Seite im Zusammenhang mit Beckett auf den Komponisten Schönberg verwiesen wurde.

Mihalovici arbeitet nicht mit Strukturen, sondern mit Leitmotiven; das gibt seiner Musik von vornherein ein konventionelleres Gepräge, als Becketts Text vertragen dürfte; denn das musikalische Motiv, das musikalische Thema, das sich zugegebenermaßen wohl für den alten wie für den jungen Krapp finden ließe, bedingt in der dramaturgischen Verwendung das Schicksal, das es durchzustehen hätte, mit einem Wort: die Handlung. Gerade diese aber ist bei Beckett ausgeschlossen. Ein asthma-

*William Dooley als „Krapp“
in „Krapp oder das letzte Band“ von
Marcel Mihalovici*



tischer Zweiunddreißigstelrhythmus für den alten Trunkenbold, die ausschwingende Gesangscantilenen für den jungen Hagestolz: das sind Vereinfachungen, deren symphonische Verquickung im dissonant-tonalen Stil Mihalovicis das harte Wort Becketts verbrämt, anstatt es musikalisch zu durchleuchten.

Bleibt schließlich noch ein wichtiger Faktor: die technische Bewältigung, ein Tonband von dem Orchester begleiten zu lassen. Im zeitlichen Ablauf ist dies bemerkenswert gut gelungen; leider mit einer entscheidenden Einbuße: Auf vielen Plätzen des offenbar akustisch doch günstigen Bielefelder Hauses war der Text des Tonbands nicht oder kaum zu verstehen. Wie soll aber ein Werk dann noch spontan wirken, wenn die Verständlichkeit eines Textes, den man eher zweimal als einmal hören mußte, nicht gewährleistet ist?

Den großen Vorzug absoluter Verständlichkeit hat der Einakter, der an diesem Abend „Krapp“ vorausging: Winfried Zilligs Vertonung der Kleist-Novelle „Die Verlobung in St. Domingo“. Das Stück ist für den Funk komponiert und hat dort längst seine Feuerprobe bestanden. Die bildliche Komponente hinzuzufügen – was in Bielefeld erstmals versucht wurde –, ist vom Sujet und Kleists bildreicher, eindeutiger Sprache her gegeben und reizvoll. Zilligs dramatischer Spürsinn und dramaturgisches Geschick haben sich des öfteren erwiesen. Er hat in diesem Stück nur das Dialog werden lassen, was ohnedies in der Novelle schon Dialog ist, und einen Sprecher hinzugenommen, der Teile der Novelle in ihrer epischen Form als Erläuterung der Handlung rezitiert. Auch diese Rezitation untermalt Zillig musikalisch; sein Material besteht aus einer Tonreihe und einer rhythmischen Reihe: Kontraste analog der weißen und schwarzen Personen dieser schaurigen Liebesgeschichte aus den Sklavenaufständen, Kontraste, die sich dennoch zu

einem musikalischen Gesamtkomplex vereinen lassen. So ist eine klar profilierte, dramaturgisch durchdachte Partitur entstanden, die ihre Schwerpunkte mehr im Orchestralen, in der Gegenüberstellung von Melodie- und Schlaginstrumenten als in den Gesangspartien hat. In dieser Form ist der Einakter allerdings in erster Linie ein radiogenes Stück.

Für beide Inszenierungen zeichnete Joachim Klaiber verantwortlich, der erfahrene Opernregisseur und jetzige Bielefelder Hausherr; die gegensätzlichen Stücke waren sorgfältig voneinander abgesetzt und im einzelnen vortrefflich durchgearbeitet. Bernhard Conz musizierte die anspruchsvollen Partituren präzise und beweglich, man hätte sich allerdings bisweilen noch mehr klangliche Intensität gewünscht. Franz Hosenfeldt hatte für „Krapp“ ein graues, ödes Zimmer entworfen, die „Bude“ schlechthin, wie es in der Regieanmerkung heißt, deren hartkonturierte Linien so schneidend wirkten wie die Worte Becketts; sein Bühnenbild zur Kleist-Oper dagegen war zwar geschickt im Aufriß des Farmerhauses, im Detail aber zu sehr auf jenen Verismo hin angelegt, dem Zillig gerade abgeschworen hat.

William Dooley als Krapp ist ein Glücksfall für diese exzeptionelle Partie: Nicht nur ein guter Sänger, sondern ein hochintelligenter Darsteller, der begriffen hatte, daß eine Nuance hier über „Endspiel“ oder Clownerie entscheidet. Etwas unausgeglichen blieb die gesangliche Ensemble-Leistung in der Kleist-Oper mit den Hauptpersonen Elizabeth Kingdon (Toni), Gertrud Seydewitz (Babekan) und Oscar Schimonek (Gustav von der Ried). Im ganzen macht der Abend der Bielefelder Bühne Ehre; er wurde mit starkem Beifall bedacht, in dem sich bei Beckett-Mihalovici auch Proteststimmen mischten.

Ernst Thomas

Essen

Ballette von Bartók, Nono und Scarlatti

Neben Wuppertal, Köln und Düsseldorf muß Essen im Kreis der anspruchsvoll-großstädtischen Ballettbemühungen im engeren Westen einbezogen werden. Essen sogar mit besonderem Grund: hat es doch durch das frühere Wirken von Kurt Jooss und seine Wiederkehr (auch zur Folkwangschule) nach dem Kriege eine hervorragende, schon Geschichte gewordene Rolle im schmalen Bereich neuerer deutscher Tanzkunst gespielt. Seit Jahren ist Wuppertal eine Art von Konstante geworden. Nach manchem Wechsel in der Leitung schiebt sich seit Schuh Köln mit Milloss in den Vordergrund. Auch Düsseldorf (seit der Gründung der Deutschen Oper am Rhein ist Duisburg mit einzubeziehen) pflegt bei bedauerlich häufigem Wechsel der künstlerisch-choreographischen Leitung genannt seien Yvonne Georgi, Kurt Jooss, Otto Krü-

ger) das Ballett als eigene Kunstgattung. Werner Ulbrich ist neuerdings hier verantwortlich, nachdem Krüger nach Essen ging.

Krügers neuer Ballettabend in Essen zeichnet sich auch durch ein ungewöhnlich anspruchsvolles Programm aus. Bartók, Nono und Scarlatti-Casella wurden getanzt. Bartók war 42 Jahre alt, als er 1923 seine „Tanzsuite für Orchester“ schrieb. Eine kühne, ebenso ins Folkloristische lotende wie weit in die Zukunft weisende vitale Musik. Krüger legt seiner Choreographie eine Idee zwischen Vision und Wirklichkeit zugrunde: Ein Bräutigam vergißt seine Braut, indem er von einer traumhaften Mädchengestalt phantasiert. Dazwischen ein Dorf- tölpel, närrischer Tänzer zwischen beiden Welten, der sich zum Schluß als der Tod entpuppt. Stark intellektualisiert ist auch die Tanzführung Krügers.

Sie geht überwiegend vom Ausdruck aus, erlaubt aber Herbert Brand (Bräutigam), der sich immer mehr zu einem profilierten Solisten entwickelt, die Entfaltung vitaler tänzerischer Möglichkeiten. Lyrisch still daneben Edith Krohn als Braut und der Groteske tanzende Töpel Fritz Doege. Das Corps spielt visionäre Gestalten und dörfliche Mädchen und Burschen, brav, doch etwas provinziell getanzt. Luigi Nono, Italiens mutigster Avantgardist unter den Komponisten, schrieb 1954 für Tatjana Gsovsky das Ballett „Der rote Mantel“. Die (in Berlin uraufgeführte) Choreographie der Gsovsky übernahm Krüger in Essen. Hier treffen sich zwei artverwandte Ballettchefs: beide denken, grübeln mehr, als daß sie tanzen lassen. Zugegeben, die von Nono vertonte Anlehnung an Lorcass Spiel „In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa“, legt ebenso wie Nonos Partitur das Grüblerische nahe. Das Libretto führt Don Perlimplin zur Hochzeit mit Belisa. Belisa jedoch, von vier jungen Liebhabern umworben, erträumt sich einen anderen Mann. Perlimplin aber entsagt nicht. In einen roten Mantel gehüllt spielt er zu Belisas Glück den Jüngling. Als Perlimplin ersticht er „den Jüngling“. Als Belisa dem Toten die Maske vom Gesicht nimmt, erkennt sie in ihm ihren Gatten. In der Umarmung des roten Mantels vermählt sie sich mit Perlimplins Seele. Nonos Musik, spannungsgeladen bis zum letzten Ton, lebt weitgehend von Rhythmen des reichen Schlagwerks, doch leuchtet auch dramatische Melodik auf, kühner Art, und Singstimmen klingen von fern her auf die dramatische Bühne. Wieder beherrscht Herbert Brand (Perlimplin) das Tanzspiel. Rosl Dietz tanzt mit Anmut und großem Können die Belisa. Die vier Liebhaber (Martin Blair, Hans Kroonder, Lutz Schmidt und John Grant) tanzen maskeradenhaft. Mit einer „Scarlattiana“, die alle Tänzer zu einem Divertimento zusammenführt, endet der Abend heiter, neapolitanisch, weitgehend klassisch tänzerisch, doch durch manche Unebenheiten getrübt. Das Ensemble muß noch sehr streng arbeiten, um in die höhere Konkurrenz zu treten.

Dominik Hartmann überzeugt durch reizvolle ungenständliche, ein wenig makabre Bilder bei



Rosl Dietz (Belisa) und
Herbert Brand (Perlimplin)
in dem Ballett „Der rote Mantel“
von Luigi Nono

Bartók und Nono und apostrophierte ebenso überzeugend mit bunt herumhängender Wäsche das Neapel Scarlattis“ (in Casellas Orchestrierung). Einen hervorragenden Eindruck hinterließ Hans-Martin Rabenstein als feinfühligster, sehr genauer Dirigent der gegensätzlichen Partituren. Ein wichtiger Abend des Essener Balletts, der aber wieder einmal das brennende Problem systematischer Schulung des tänzerischen Nachwuchses aufwirft.

Paul Müller

Düsseldorf

»Daphne« von Richard Strauss mit Ingrid Bjoner erstaufgeführt

Die Deutsche Oper am Rhein erstrebt unter anderem ein möglichst weitreichendes Strauss-Repertoire. So stehen bzw. standen im Spielplan der stark auf sängerischen Glanz und musikalischen Rang bedachten Zweistädteoper „Ariadne auf Naxos“, „Rosenkavalier“, „Arabella“ — überwiegend also bekannte Werke des Meisters —, neuerdings auch „Capriccio“ und jetzt als Erstauf-

führung für Düsseldorf, ein weiteres Spätwerk, die 1938 in Dresden uraufgeführte „Bukolische Tragödie in einem Aufzuge“: „Daphne“. Gemeinsam mit dem Librettisten Joseph Gregor ist diese Neufassung eines uralten mythologischen Opernvorwurfs entstanden. Bekanntlich lag dem ersten „Dramma per musica“ (1954) Peris sowie dann der ersten und einzigen Oper von Heinrich Schütz (der

den italienischen Text Rinnucinis von Opitz verdeutschen ließ) das „Daphne“-Thema zugrunde. Beider Musik ist verloren. Manches verschiebt sich bei Strauss=Gregor gegenüber Ovids „Metamorphosen“ und den Frühmeistern der Oper: Apoll ist mit Eigenschaften und Neigungen des Dionysos ausgestattet, die Nymphe Daphne ist die Tochter eines Fischer=Ehepaares geworden. Ein Leukippos, einst Jugendgespiele, dann Liebender der Daphne, droht Apollos Neigung zu Daphne zu durchkreuzen. Er fällt unter dem Pfeil des Gottes. Doch Apoll — Dionysos erkennt (wie auch Daphne) die Schuld und verewigt das geliebte Geschöpf im singenden, flimmernden Gezweig eines Lorbeerbaumes.

Der sehr selten zu hörende, späte lyrische Einakter von Strauss — er stellt höchste sängerische Anforderungen — strömt in schwelgender Melodik dahin, viel Motiverinnerungen windet Strauss hinein. Dem breiten Fließen des durchsichtig behandelten großen Orchesters entspricht ein musikdramatisches Parlando von aristokratischer Schönheit, lyrischer Wehmut, großen, hochgespannten sängerischen Bögen. Dynamische Erregungen begleiten das Erscheinen des verkleideten Gottes und wieder mündet es in reiner „Naturmusik“ von Strausscher Art. Eines nur hat der alternde Meister nicht bedacht: der reiche Mann, der sich zum Fest in seinem Palais „Ariadne“ komponieren ließ und sie mit einer Harlekinade der Abwechslung und Zeitersparnis halber durchwirkte, war klug und tat gut. Hofmannsthal und Strauss verstanden das und schufen aus diesem Wunsche ein Meisterwerk. „Daphne“ aber ist bei aller spätherbstlichen Reife der Musik, bei aller Meisterschaft der Stimmenführung und Instrumentationskunst, obgleich es ein Einakter ist, sehr, sehr lang, ganz einfach deshalb wirkt sie so, weil man als Zuhörer und Zuschauer nicht in einem einzigen Grundaffekt verharren kann. Das wird der „Daphne“ auch weiterhin den Erfolgsweg erschweren. Man kann schwer zwei Stunden lang einem lyrischen Gedicht lauschen, mag es noch so schön und kunstreich „instrumentiert“ deklamiert sein.

Die Düsseldorfer Premiere wurde von Arnold Quennet dirigiert. Wie schon häufig, erwies sich die Hand des erfahrenen Dirigenten einer Strauss=Partitur besonders zugetan. Er fand den zarten musikdramatischen Ton, den diese Noten fordern, durchspannte das langsam dahinfließende lyrische Geschehen mit glühendem Klang im Orchester, sympathischer Zurückhaltung gegenüber den Sängern, denen er zugleich ein beflügelnder Pultmaestro war. Sehr schön der verklingende Schluß.

Heinz Ludwig hatte ein weiträumiges antikisierendes Bild mit Säulendeutungen und Silberlorbeer im Oval einer ansteigenden Bodenfläche entworfen. Schön das Verdämmern, das einsame „Standbild“ Daphne, im Hintergrund, das sich singend in silbernen Lorbeer verwandelt. Peter Ebert führte in diesem atmosphärisch gefüllten Rahmen eine beinahe oratorisch=statische Regie mit gepflegter Beseelung der Gestalten und garnierte das szenische Arrangement beim Fest des Dionysos mit einer mehr hopsenden als tanzenden Choreographie Werner Ulbrichs.

Das Ereignis der Aufführung ist die Daphne von Ingrid Bjoner. Hier erlebt man in einer edlen, anmutigen Mädchengestalt (sehr schön im antikisierenden Kostüm Edith Szewczuks) das knospen=

hafte Aufblühen einer großen Strauss=Stimme. Noch ist sie lyrisch betont, warm und wundervoll ausgeglichen in den Registern, schon dramatischer Steigerungsbögen fähig, auch die zerbrechlich vogelhaft zwitschernden „Koloraturen“ im Lorbeerabgesang überlegen meisternd. Man hört die kommende Ariadne, die kommende Marschallin und vieles andere und genießt beglückt noch das Knospen vor dem vollen Erblühen. Leider war ein berühmter Tenor, Josef Traxel, an diesem Abend kein Partner; seine so schöne (auch als „Evangelist“ bewährte) lyrische Stimme wirkte gehemmt und sein Gesang litt in den Höhenlagen durchweg



Ingrid Bjoner und Josef Traxel
in „Daphne“ von Richard Strauss

unter Intonationsschwierigkeiten. Der Leukippos von Kurt Wehofschtz singt herber, doch mit schöner tenoraler Kraft. Statuenhaft spielt und singt mit voller, dunkelgrundiger Stimme Deszö Ernster den Peneios. Henny Ekströms samtener Alt bietet ihm und auch dem hellen Sopran von Ingrid Bjoner würdige Partnerschaft. Staude hatte den Chor gepflegt einstudiert. Viel Beifall am Premierenabend, betont für Ingrid Bjoner.

Paul Müller

»Hoffmanns Erzählungen« neu inszeniert

Kölns neues Opernhaus liegt am „Offenbachplatz“ — eine schöne, große Ehrung für den berühmten Sohn dieser Stadt. Kölnisch-Rheinisches verstand er, der eigentliche Schöpfer der Operette, der gesellschaftskritische Komponist leichtfüßiger „musiquettes“ dem Kunstfluidum des Paris Napoleons III. einzuschmelzen. Verdi und Rembrandt, große Tragiker in ihren Kunstbereichen, grinsen am Ende ihres Lebens die Welt ironisch an. Jacques Offenbach, der große, auch frivole Spieler auf der Klaviatur des Ironisch-Heiteren, wird, schon todgeweiht, zum Tragiker. Sein Abgesang von der Welt heißt „Hoffmanns Erzählungen“, eine „phantastische Oper“, deren Text Jules Barbier schrieb; eine Oper, die ebenso das Bild von Offenbach ins Tiefsinnige weitet, wie als Bühnenwerk tragische Schicksale erlebte und zudem die wohl kompliziertesten Bearbeitungsprobleme aller Opern des 19. Jahrhunderts aufwirft.

„Les Contes de Hoffmann“ haben allen Widrigkeiten zum Trotz längst musikalischen Weltruhm erlangt und sind nach dem Kriege, d. h. nach dem „tausendjährigen“ Bann, auch wieder häufig auf deutschen Bühnen erschienen. Von den verschiedenen Bearbeitungen erregte zuletzt die stark mit gesprochenem Dialog, also mehr auf Singspiel hin abgestimmte Inszenierung Felsensteins in der Ostberliner Komischen Oper Aufsehen. Der Grund und der Grad der Bearbeitungsschwierigkeiten sind schnell erwähnt: Offenbach hinterließ nur einen Klavierauszug mit Instrumentierungsandeutungen. Dieser Klavierauszug ist verloren. Zeitgenössische Ab-, Um- und Neudrucke (alles schon Fassungen, die auch im Libretto teilweise stark von der Originalvorstellung Offenbachs abwichen) geben die Grundlage für alles Weiterwirken von „Hoffmanns Erzählungen“.

Vor einem Jahrzehnt schon sah man in Düsseldorf die Neufassung des Schweizers Otto Maag, musikalisch von seinem Mitarbeiter Hans Haug ergänzt. Diese Bearbeitung, die den Anspruch macht, „die ursprüngliche Fassung wiederhergestellt“ zu haben, unterscheidet sich im wesentlichen dadurch von der üblich gewesenen Aufführungspraxis, daß sie „die Muse“, die eigentliche und bleibende Liebe des Dichters, mit der Gestalt des besonnenen, getreuen Freundes Niklaus identifiziert und daß sie den Giulietta=Akt an den Schluß rückt. „Olympia“, „Antonia“ gehen voran, „Antonia“ — der gleichsam langsame Satz einer Sinfonie —, die einzige echte Liebe Hoffmanns in dem von Vor- und Nachspiel, der weintrunkenen Erzählung von Studenten, gerahmten Ganzen. Auch Köln griff auf diese Bearbeitung zurück.

Und wiederum gab's ein Mißgeschick: Oscar Fritz Schuh, der die Inszenierung übernommen hatte, mußte sich vor dem Abschluß der Probenarbeit einer Operation unterziehen lassen und gab seine Aufführungskonzeption in die sorgsam Hände von Christian Stange. Alles in allem gesehen, trägt

die Inszenierung aber die Handschrift Schuhs. Caspar Neher, der Schuh eng verbundene Bühnenbild- und Kostumentwerfer, rückt das ganze Spiel in sein berühmt gewordenes traurig=dunkles Braun=Grau, abstrahiert stark mit versetzbaren silbrigen Hintergrundflächen und traf in die Mitte des melancholisch=magischen Realismus einer romantischen Tragödie.

Sie beginnt vor einem collegehaften Zwischenvorhang mit einem gesprochenen Vorspruch der Muse, die in rosa Seide gehüllt ist, mit Krönchen auf dem Haupt. Mozart-Klänge erschallen von weither — Stella singt ja unfern des Lutter-Kellers Mozart —, die Muse entledigt sich ihrer seidigen Verkleidung und geht als Niklaus ins Spiel, zunächst in den Keller, wo sich die Studenten sammeln, trinken, Hoffmann sein Lied von Klein-Zach singt und melancholisch in die Erinnerung an Stella hinübergleitet. Einfach und voller Phantasie (auch ein puppenhaftes Spielbühnchen auf der Bühne spielt mit) der Olympia=Akt mit hin und her geschobenen Glaskästen, in denen die Menschenkonstruktionen stehen. Traurig und durch einen langen Gang, der von Volants drapiert ist, ins Dunkle führend, ein gläserner Flügel, an dem Antonia spielt und singt, der mittlere Akt. Die Barcarole beginnt mit Wellen auf einem Gazevorhang, über die eine Gondel gleitet. Es dreht sich die Bühne, und das Fest der Liebesnacht ist ein phantastischer Raum mit Schrägen, herabsinkenden Lüstern, der langsam aus dem Dunkel tritt und wieder im Dunkel endet. Nachspiel wieder mit der seidigen Muse (auf hoher Treppe), die den Zweifeln seiner eigentlichen Liebe, der Poesie, zuführt. Gespenstisch und choreographisch prachtvoll geführt die graugewandete marionettenhafte Festversammlung bei Spalanzani. Lässiger und nicht so durchgeformt wirkte die Chorregie um Giulietta. Die Studenten kommen ins Vorspiel, benehmen sich dann sehr commenthaft und zerstreuen sich im Dunkelwerden des Nachspiels mit schöner, vereinsamender Wirkung. — Auf Ballett wurde insgesamt verzichtet.

Hanna Ludwig spricht die Muse ebenso überlegen wie sie mit ihrem vollen Alt und der Wärme des Herzens den Studenten Niklaus verkörpert. Hoffmann ist Rudolf Schock (es gibt noch eine Premiere mit vollständig anderer Besetzung). Dieser kultivierte Sänger, gepflegt und gutaussehende Schauspielerspieler, hält sich über die Maßen zurück, betont das Lyrische im Schönen seiner Stimme, was so weit führt, daß andere Sänger ihre Stimme seinetwegen etwas zurücknahmen. Die Trias der Frauen ist geteilt: Olympia verkörpert Maria Kallitsi mit porzellanener Zerbrechlichkeit und ebensolchen Koloraturen. Ingeborg Kjellgrens Antonia hat Wärme, Anmut, Herz und Schönklang in ihrem Gesang. Hildegard Hillebrechts dramatisch angelegte Giulietta war — vom Stimmvolumen her gesehen — die Schlußsteigerung der drei Lieben

(die Rücksicht auf Schock eingerechnet). In Personalunion erschien der Widersacher (Lintorf, Cochenille und Dr. Mirakel) als mephistophelische Gestalt mit ein wenig exaltierter Geste und der dunkelvollen Stimme von Carlos Alexander. Ebenbürtig die kleineren Rollen.

Wolfgang Sawallisch gab der Partitur seidigen Glanz, melodische Eleganz und gelegentlich französische Durchsichtigkeit, ließ die Noten glühen, wenngleich er wieder mit dem Orchester etwas in den Vordergrund trat (vorzüglich von Hans Wolfgang Schmitz vorbereitet die Chöre).

Paul Müller

Gelsenkirchen

Martinus »Ariadne« — posthume Uraufführung

Eine neue „Ariadne“ für das Musiktheater: Man denkt an Monteverdis großartiges Fragment und an die Oper von Strauss-Hofmannsthal, das subtilste Werk aus dieser Künstlerehe und die beständige Form, in der sich das Musiktheater dieses mythologischen Stoffes bemächtigt hat. Hofmannsthal war sich der Weite des Bogens bewußt, der sich an diesem Stoff über Theater-Jahrhunderte hinweg spannt; er versuchte das umfassende Spiel des gewesenen, gewordenen Theaters. Dann begann das ewige Drama zwischen Dichter und Komponist: Strauss blieb sich treu; was er auch adoptierte, trug das Stigma seines persönlichen Stiles, was er komponierte war die Oper seines Jahrhunderts.

Des Tschechen Bohuslav Martinu, der in der Emigration zum musikalischen Weltbürger geworden war, Auseinandersetzung mit seinem Dichter ist weniger dramatisch. Er vertönte Teile aus dem Schauspiel „Ariadne“ des französischen Surrealisten Georges Neveux, die Szenen der Begegnung zwischen Ariadne und Theseus vor dem Kampf mit dem Minotaurus, die Tötung des Minotaurus und den Abschiedsbesang Ariadnes. Die Handlung geht also jener Strauss-Oper voraus, der Schauplatz ist Kreta, nicht Naxos. Zentralfigur für Martinu ist Ariadne, und folgerichtig gipfelt seine Musik in Ariadnes großem Schlußgesang. Schon damit gerät er in einen Widerspruch zu seinem Dichter; für Neveux ist nämlich innerhalb der von Martinu ausgewählten Szenen weit eher Theseus die interessantere Figur, denn er ist das Objekt für des Dichters surrealistische Pointe: Minotaurus — im Stück zwar durch einen anderen Darsteller verkörpert — ist gar keine selbständige Person, sondern des Theseus zweites Ich, jener „Theseus zwei“, der Ariadne, die Tochter des grausamen Kreterkönigs liebt, und von „Theseus eins“ erschlagen werden muß, damit Athen vom Blutopfer an den Kreterkönig befreit werde. Aus der griechischen Sage ist von Neveux das psychologisierende Spiel eines Konfliktes zwischen Pflicht und Liebe entwickelt.

Es ist sonderbar, daß sich Martinu immer wieder zu Neveux hingezogen fühlte, von dem er „am liebsten jedes Wort in Musik gesetzt“ hätte, und dessen Traumspiel „Julietta“ zwei Jahrzehnte vor „Ariadne“ das Libretto zu einem seiner inspiriertesten Bühnenwerke abgegeben hatte. Denn Marti-

nus Naturell entspricht nicht eine Musik psychologisch verschlüsselter Symbolik; er schreibt stets eine kräftig untermalende Begleitmusik zur realen Szene, die im Ablauf des Stückes nur sparsam motivisch gebunden ist.

Martinu hat die Partitur dieser nachgelassenen Oper 1958, ein Jahr vor seinem Tod, beendet (sein letztes Bühnenwerk „Griechische Passion“ wird im Juni in Zürich herauskommen). Auch diese „Ariadne“ ist reine Oper, aber den Personalstil eines Strauss hat Martinu hier nicht erreicht. Wie stets beherrscht er mühelos das Vokabular verschiedenster stilistischer Wendungen: eine komplexe Sprache. Vom Barock bis zur Moderne eines Strawinsky und Prokofieff sind Elemente bis zum Stadium der getreuen Kopie in diesem Werk verarbeitet. Ein Klassizismus dieser Art, in dem das slawische Idiom Martinus allenfalls noch in rhythmischen Rudimenten wahrnehmbar ist, mag angesichts des Stoffes vielleicht weniger überraschen als gegenüber dem dichterischen Libretto, dessen Surrealismus die entsprechende klangliche Sphäre vorenthalten wird. Darüber hinaus entscheidend ist aber, daß Martinu eine Amalgamierung so verschiedener Elemente hier weit weniger gelungen ist als in seinen früheren Werken, was sich auch in der diffusen Orchestrierung zwischen barockem Streicherklang und etwa Kombinationen von Klavier, Celesta und Xylophon abzeichnet. Auch der primäre melodische Einfall ist nie sehr stark und wirklich tragend.

Über diesen Eindruck half auch die vorzügliche Einstudierung und musikalische Leitung Ljubomir Romanskys nicht hinweg, der mit dem musikalischen Elan dirigierte, den Martinus Musik stets voraussetzt. Ebenso wenig vermochte es die Inszenierung Rudolf Schenkls auf dem kahlen Podium der Studiobühne in dem an sich sehr schönen, modernen Kleinen Haus des Gelsenkirchener neuen Theaters. Die regieliche Anlage war im Grunde richtig: man muß — in erster Linie vom Text Neveux her — stilisieren; aber dabei muß die irrealen Sphäre des Minotaurus erhalten bleiben, was auch wohl hätte geschehen können, wenn man seine Erscheinung hinter die transparente Rückwand des Podiums verlegt hätte, anstatt dort die realen Figuren der athenischen Jünglinge ein Schattendasein führen zu lassen. Unter den Sängern ist an erster Stelle Klaus Kirchner zu nennen, dem

Theseus ein kräftiges stimmliches Profil gab, während die Ariadne Annemarie Dölitzschs etwas mühsam wirkte (sie muß freilich bis zum hohen Cis gelangen).

Martinus Oper war von zwei weiteren Einaktern umrahmt: Weills „Mahagonny“ in der Fassung als Songspiel aus dem Jahr 1927, sechs Nummern, die nachher in die Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ eingegangen sind, interessant ob der in der Originalfassung „wilderer“ Harmonisierung. Der dramatische Faden fehlt noch: die Tendenzen der Brecht-Texte treten um so plakathaft hervor. Der szenischen Realisierung bedarf es hier

eigentlich nicht, aber sie ging leidlich an. Völlig deplaziert dagegen wirkte nach „Ariadne“ des Jugoslawen Ivo Lhotka=Kalinski musikalische Burleske „Der Analphabet“: serbische Kleinbürger-Komödie nach dem Vorbild des großen Gogol, im Musikalischen aber leider auch so kleinbürgerlich angeordnet, mit soviel falscher Naivität und aufdringlicher Munterkeit, wie sie sonst nur noch von schlechten Operettenfabrikanten aufgebracht wird. Schade um das offenbar fehlgesteuerte Talent des Komponisten; und eine Fehlspekulation auf die Harmlosigkeit des Publikums.

Ernst Thomas

Nürnberg

Von »Tristan« bis »Albert Herring«

Die Wagner-Pflege der Nürnberger Oper ist im letzten Jahrzehnt in besonderem Maße in den Bannkreis der Bayreuther Festspiele geraten. Das ist nicht zuletzt eine Folge der zunehmenden Motorisierung, die diese beiden fränkischen Städte in unmittelbare Nachbarschaft gebracht hat. So stehen heute auch dem durchschnittlichen Nürnberger Opernbesucher die Bayreuther Verhältnisse als Vergleichsmaßstäbe unmittelbar zur Verfügung, und darauf muß jede Wagner-Inszenierung in Nürnberg nolens volens Rücksicht nehmen.

Verriet bereits die Einstudierung des Nibelungen-Rings in den Jahren 1955 bis 1959 unmittelbaren Neubayreuther Einfluß, so noch in höherem Grade die „Tristan“-Inszenierung der Spielzeit 1960/61. Äußerste Einfachheit kennzeichnet das Bühnenbild Otto Sticks, oratorische Ruhe und Geradlinigkeit die Inszenierung Friedrich Brandenburgs (als Gast). An der Rampe steht die „innere Handlung“, um deren musikalische Deutung Erich Riede mit psychologischer Einfühlung und ausgefeilter Präzision sich verdient macht. Sängerschaft dominieren Elisabeth Schärtel, deren verinnerlichtes und kluges Spiel von Bayreuther Erfahrungen geprägt ist, als Brangäne und Sebastian Feiersinger als Tristan; mit hochachtbaren Leistungen fügen sich Hildegard Jonas (Isolde) und Heinz Imdahl (Kurwenal) in diese bemerkenswerte Inszenierung ein.

Einen wohl kaum erhofften Publikumserfolg brachte der Nürnberger Oper ein Rückgriff auf ein Frühwerk Giuseppe Verdis, auf den heute in Deutschland kaum mehr gespielten „Nabucco“. Daß sich Max Loy mit so viel Unbekümmertheit für die oft naive, aber immer südländisch-temperamentvolle Partitur einzusetzen vermochte, war für die Aufführung ein besonderer Gewinn. Auf der Bühne hinterließen der überlegt gestaltende Leonardo Wolowsky als Nebukadnezar und der stimmungsgewaltige Thomas O'Leary als Zacharias neben den von Adam Rauh glänzend einstudierten Chören die stärksten Eindrücke.

Die einfallreiche Inszenierung Rudolf Hartmanns (als Gast von der Staatsoper in München) sicherte auch der komischen Oper „Albert Herring“ von Benjamin Britten eine selbst für das novitätenfreudige Nürnberg überraschend hohe Zahl von Aufführungen. In einem köstlich persiflierten viktorianischen Rahmen brillierten Hella Ruttkowsky (Florence), Robert Licha (Bürgermeister) und Max Kohl (Polizeichef) mit pointierten Gags; Cesare Curzi stellte seine Belcanto-Qualitäten und seinen feinen Humor in den Dienst der Titelgestalt. Eine besonders profilierte Leistung bot hier das Städtische Orchester unter Erich Riede.

Ausgezeichnet bewährte sich die für Nürnberg neue Kombination des „Bajazzo“ mit Puccinis heiterer Oper „Gianni Schicchi“. Regisseur Willy Domgraf-Faßbaender inspirierte die Kräfte der Nürnberger Oper zu einer vorbildlich abgestimmten Ensembleleistung, der Arthur Bard (Schicchi) mit püffigem Humor und Barbara Wittkowsky (Lauretta) mit stimmlichem Wohlklang die notwendigen Lichter aufsetzten.

In den Philharmonischen Konzerten des Städtischen Orchesters im Opernhaus nahm dieses Mal die Romantik einen breiteren Raum als sonst ein. Eine Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele“ von Hans Pfitzner mit der von Waldemar Klink verständig geleiteten Nürnberger Sängergemeinschaft und Anton Bruckners d-Moll-Symphonie, der Max Loy eine feierlich-ernste und rhythmisch großartig in sich gefestigte Wiedergabe angedeihen ließ, waren hier bisher die bedeutendsten Ereignisse.

Aufschlußreiche Begegnungen mit dem zeitgenössischen Musikschaffen vermittelte auch in diesem Konzertwinter wieder Willy Spilling, der Leiter der Musikabteilung des Nürnberger Rundfunkstudios, durch seine Ars nova-Konzerte. Man hörte u. a. vom Hamburger Hamann=Quartett Igor Strawinskys „Drei Stücke für Streichquartett“ (1914), Hans Ulrich Engelmanns expressionistisches Quar-

tett op. 10 und Karl Amadeus Hartmanns kontrastreich reizvolles Streichquartett 1952; man hörte Hans Werner Henzes „Sonata per piano-forte“, Frank Martins neubarocke Chaconne für Violoncello und Klavier und (vom Nürnberger „Duo modern“ einfühlsam gespielt) eine Sonate für Violine und Klavier des amerikanischen Außenseiters Charles Ives.

Einen Gegenpol zu diesen Ars nova=Veranstaltungen bilden die (ebenfalls vom Nürnberger Studio geförderten) Ars antiqua=Konzerte des Germani-

schen Nationalmuseums, in deren Rahmen sich Josef Ulsamers „Nürnberger Gambenkollegium“ neben ausgesuchten auswärtigen und ausländischen Ensembles nachdrücklich bewährte. Einen wertvollen Beitrag zur Pflege barocker Musik leisteten schließlich Chor und Orchester der Pädagogischen Hochschule mit einer von Hans Schmidt geleiteten, sehr überzeugenden Aufführung des „Jüngsten Gerichts“ von Dietrich Buxtehude in der Sebalduskirche.

Rudolf Stöckl

München

Menuhin in der Musica Viva

Bartók und Menuhin — der geniale Komponist und der große Geiger berühren sich in mehr als einem Punkt. Beiden ist die Unerbittlichkeit im Künstlerischen und die Lauterkeit im Menschlichen eigen, die Kompromißlosigkeit, die sich auf allen Gebieten, im öffentlichen und politischen wie im privaten Bereich bewiesen haben. Am 25. März wäre Bartók 80 Jahre alt geworden. Zu Ehren dieses Tages stand auf dem Programm des vierten Musica Viva-Konzertes eins seiner frühesten und eins seiner spätesten Werke. Sein Violin-Concerto Nr. 1 op. posth. hat Bartók nie gehört. Er schrieb es zwischen dem 1. Juli 1907 und dem 5. Februar 1908 für die ungarische Geigerin Stefi Geyer, die es aber nicht aufführte, und aus deren Nachlaß das verschollen geglaubte Werk erst 1958 wieder auftauchte. Der erste Satz, den er in seine „Zwei Porträts“ für Orchester übernahm, enthält bereits den ganzen Bartók: aus einer einzelnen Melodie entwickelt sich fächerartig ein expressives Geflecht polyphon geführter Stimmen — die großartige Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta ist hier bereits vorgeformt. Weniger selbständig ist der zweite Satz, in dem sich Jugendstilhaftes und „Zarathustra“-Klänge mit einem ersten Hineinspielen ungarischer Folklore nicht immer organisch verbinden.

Bei Bartóks Sonate für Violine allein, die auf Anregung Menuhins kurz vor seinem Tode entstand, drängt sich ein Vergleich mit den Solopartien Bachs, neben Beethoven und Debussy dem großen Leitbild Bartóks, von selber auf. Sie trotz dem Melodie-Instrument Geige ein Äußerstes an polyphoner, motivisch-verzahnter und komplexer Mu-

sik ab. „Es ist ein herrliches Stück, voller großartiger, neuer Einfälle und Inhalte“, schrieb Menuhin im Todesjahr Bartóks und fügte hinzu: „Ich fühle mich besonders geehrt, daß es mir vergönnt war, diesen großen Mann während seiner letzten Lebensjahre gekannt zu haben, und ich bin glücklich, daß ich ihm die grenzenlose Verehrung und Ergebenheit des jungen Musikers entgegenbringen konnte.“ Aus solcher Haltung heraus spielte Menuhin auch diesmal: mit kernigem, unendlich edlem Ton vergeistigte er alles Materielle, entkleidete auch die vertracktesten Schwierigkeiten ihres artistischen Charakters, ließ sie reinen, ergreifenden Ausdruck werden. Er wurde stürmisch gefeiert.

Bartóks Werke waren eingerahmt von Giselher Klebes „Die Zwitschermaschine“ op. 7, bekanntlich eine Metamorphose über das gleichnamige Bild von Paul Klee für Orchester, die 1950 in Donaueschingen uraufgeführt wurde und den Komponisten noch ganz im Banne Strawinskys, Blachers und des Jazz zeigt, und der Symphonie in einem Satz für großes Orchester von Bernd Alois Zimmermann, entstanden 1951, die Kraftentladungen à la „Sacre du printemps“, Nachimpressionistisches, Elemente der freiatonalen Epoche der Wiener Schule und allerlei Orchesterfuror in einer hoch-expressiven und letzten Endes irgendwie illustrativ wirkenden Weise vereint.

Fritz Rieger stand erstmals am Pult der Musica Viva; er hatte die Werke genau studiert, bekam sie sicher in den Griff, modellierte plastisch und gestaltete kontrastreich und sicher.

Helmut Schmidt-Garre



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Die Geburt des Gesanges

Aufführung von Monteverdis »Orfeo«

Es gibt wohl keine Gestalt, die von sich aus die „sinnlose“ Kunstgattung Oper bzw. Musikdrama in dem Maße rechtfertigt wie Orpheus, der göttliche Sänger, Sohn Apolls und einer Nymphe, kommt er mit seiner Leier auf die Erde, schenkt der Menschheit den Gesang, erlebt das Glück der Liebe, den Schrecken des Todes der geliebten Nymphe Eurydike, bezwingt singend den Hades, gewinnt und verliert erneut seine geliebte Vergangenheit, wird von den dionysischen Bacchantinnen zerrissen, und im Opfertod schwingt sich aus seiner Seele und der zerbrochenen Leier der Gesang, Urgrund aller Musik, die Musik selbst also, als sein traurig-schönes Vermächtnis an die Menschheit durch Raum und Zeit. Uralter Mythos, von Asien wohl hergewandert ins archaische Griechenland, von dort aus bis heute die Kunst des Abendlands beflügelnd und zu Tränen rührend.

Das Archaische steckt noch in Claudio Monteverdis erster „Favola in musica“, einem der frühesten Musikdramen (Mantua 1607); anders leuchtet die lyrische Tragödie des Orpheus bei Gluck auf und gräbt – um nur wenige Etappen in unseren Tagen zu nennen – bei Strawinsky (tanzend), bei Cocteau und Anouilh wieder traurig-hintergründige Furchen ins Gewissen der Menschen. Von den vielen Opern Monteverdis sind nur wenige als Musik erhalten. Und diese nur alle fragmentarisch (zumindest was Instrumentation, Generalbaß und Orchesterstimmen angeht), d. h., alle müssen sie zur Neuaufführung bearbeitet werden, und zwar meistens kompositorisch recht einschneidend. Die Bühnenrenaissance Monteverdis begann vor etwa 30 Jahren mit Carl Orffs Bearbeitung des „Orfeo“. Es folgten weitere dieser, Claudios erster Oper (übrigens auch eine Wiener Aufführung vor etwa Jahresfrist unter Hindemith mit weitgehend historischem Instrumentarium). Auch der Kölner Erich Kraack hat den „Orfeo“ bearbeitet (wie schon „Die Heimkehr des Odysseus“, Monteverdis vorletzte, venezianische Oper). Kraacks Bearbeitung wurde im Sommer in Nymphenburg erstmals konzertant aufgeführt. Kraacks Haltung Monteverdis Klang- und Harmonieideal gegenüber ist vermittelnd. Er historisiert nicht (wie es stärker Redlichs „Krönung der Poppea“, aufgeführt u. a. in Köln, tut), sucht vielmehr eine Verschmelzung vom originalen Klangbild und einem neuzeitlicheren (u. a. aus der Erkenntnis, keine historisch echten Instrumente einsetzen zu können) zu finden. Kraack hat Striggios (des Librettisten) und Monteverdis versöhnliche Schlussszene, ein Mohrentänzchen, gestrichen, hält sich im übrigen sehr aufrichtig an das Überlieferte. Er mischt den Orchesterklang sehr zugunsten der Streicher, was Weichheiten romantischer Art ergibt, läßt aber auch die dunkle Farbe des „Orfeo“-Klanges bestehen, auch bei Bläsern. Harfen, Cembali, gezupfter sonstiger Klang kommen etwas zu kurz. Manches ist mit viel Geschmack ein wenig

auskomponiert worden, vorab in ritornellartigen Partien.

Insgesamt merkt man Kraacks Fassung an, daß sie besonders für Wuppertal gedacht ist, für eine Opernbühne, deren ballettbetonter Rang in Westdeutschland unbestritten ist in Bedeutung und spezifischer Handschrift. Somit denkt Kraack recht „choreographisch“. Die Wuppertaler Inszenatoren taten dies naturgemäß noch mehr. Es ist bekannt, daß Wuppertal seit Jahren einen gesamten Bühnen-Monteverdi erarbeitet, der, wird im nächsten Jahr noch die „Poppea“ folgen, dann vollständig sein wird und auch zyklisch aufgeführt werden soll – ein großartiges, ein beispielgebendes Projekt in der Operndramaturgie Europas! – Die szenische Uraufführung dieses Monteverdi-Kraack-„Orfeo“ (in italienischer Originalsprache) war eine großartige Leistung der Wuppertaler (Ballett-) Oper, aber sie deckte auch schwerwiegende Probleme auf. Monteverdis „Orfeo“ ist ein Musikdrama, gesungener Bühnenvorgang also, durchsetzt mit vielen höchst bedeutsam aufeinander bezogenen Ritornellen, die viel tänzerische Möglichkeiten offenlassen.

Wuppertal aber doubelte nicht nur diesen „Orfeo“, in dem man dem gesungenen Vorgang eine konsequent durchgeführte tänzerisch-pantomimische Darstellung parallel laufen ließ (alle Hauptpersonen treten schon im Programmheft in doppelter Person, als Sänger und Tänzer, auf). Wuppertal, d. h. Erich Walter und Heinrich Wendel, dazu wohl auch Hans Georg Ratjen, verschoben noch zusätzlich die Gewichte, indem aus einem „dramma per musica“ ein Ballett mit obligatem Gesang wurde. Soweit ging Yvonne Georgi bei ihrem Düsseldorf „Boulevard Solitude“ Hans Werner Henzes, bei ähnlicher Absicht, nicht. Das verwirrt, verunklart und beschneidet – bei allem Geschmack und Rang, mit dem es geschah – die überwältigende sängerische Wirkung, die Monteverdis geistischem Belcanto innewohnt, einem Belcanto, der vom früheren Florenz über Verdi bis zu Dalla-piccola reicht.

Auf kurze Formel gebracht, bietet sich der Wuppertaler „Orfeo“ folgendermaßen dar: Orchester im Orchestergraben, ebenfalls der Chor, dessen hinreißende madrigalische Größe Kraack liebevoll schonte (und den Willi Fues vorbildlich einstudiert hatte), an beiden Seiten der Rampe sitzend und stehend wie kostümierte Oratorienfiguren die Monteverdi-Gestalten (mit großem Stilbemühen und weitgehend schöner stimmlicher Anpassung Peter=Christoph Runge als Orpheus, Siff Pettersen als Eurydike und Musik, Margit Kobeck=Peters in der Tripelrolle Botin, Nymphe, Proserpina, Veijo Varpio auch dreifach: Hirt, Apollo, Geist der Unterwelt und Eduard Wollitz als Charon und Pluto). Auf der Bühne, die Wendel in einem be-

seelten, traurigen Grau um einen Zentralbildraum, gleichsam das Innere einer verkanteten Pyramide, mit großartigen Wirkungen und auf einfache Weise gruppiert, spielt das Ballett den „Orfeo“. Es tanzt das gesungene Wort, manchmal, oft deutet es nur pantomimisch an, das weist dann Schwächen dieser Konzeption auf. Insgesamt hat Erich Walter eine dramatisch dichte, im Grundmuster der Corpsführungen wie in solistischen Verbindungen unerhört phantasievolle, alle Ausdrucksbereiche einfangende Tanzdeutung auf vorwiegend klassischer Ballettbasis entworfen. Der choreographische Entwurf ist großartig und gehört zum bedeutendsten, was Walter bisher schuf. Großartig ist auch die innige und herzberührend beseelte, überlegen tanzende Denise Laumer als Eurydike, Hauch einer Nymphe. Leider ist ihr Orpheus — Joachim König — kein wirklicher Partner. Er ist unwendig bei viel geschmackvollem Bemühen, seelischer Ausstrah-

lung auch, aber doch stärker pantomimisch betont. Inge Kochs Proserpina, Günter Mertins als Pluto und Charon stehen neben Ingrid Emde, Yvonne Günther, Klaus Zirulnikow geschmackvoll im Ensemble. Jedoch die Gruppe, die Hirten, Nymphen, Schatten, enttäuschen in dieser Choreographie durch Ungenauigkeit und tänzerische Bescheidenheit. Und das hatte zur Folge, daß aus der „Geburt des Gesanges“, die Monteverdi meint, nicht „die Geburt des Tanzes“ wurde.

Als hell und festlich die „Intrada“, das erste Ritor-nell, vor dem noch geschlossenen Vorhang erklang, spürte man Ratjens erfahrene, kultivierte Dirigen-tenhand. Er musizierte die „Orfeo“-Partitur mit der Geste des Edelmannes und geistiger Kultur im Sinne Monteverdis. — Der Beifall nach diesem an-spruchsvollen Werk hatte ungewöhnliche Herzlich-keit und Ausdauer.

Paul Müller

New York

Oper und Konzert

Es ist mehr eine konventionelle als durch die künst-lerischen Tatbestände gerechtfertigte Anordnung, wenn dieser Rückblick auf die ersten Monate des Musiklebens in New York mit der Metropolitan Opera beginnt. Es wäre eine unzutreffende Cha-rakterisierung, die Leistungen der Bühne in dieser Saison als überragend zu bezeichnen. Damit soll keineswegs gesagt sein, daß die Vorstellungen nicht auf ansehnlicher Höhe gestanden hätten. Aber der Typus war so, wie er in einem gut geleit-eten kaiserlichen, königlichen, staatlichen oder städtischen Opernhaus in Mitteleuropa gang und gäbe war. Die ausgeprägt konservative Tendenz, mit der Rudolf Bing die Met leitet, zeigte sich in der achtbaren Aufführung von „Nabucco“ von Verdi durch die hervorragende Regie Günther Rennerts und die kraftvolle musikalische Leitung von Tho-mas Schippers mit Leonie Rysanek als Abigail und in einer witzig akzentuierten Neueinstudierung von „L'elisir d'amore“ von Donizetti zum Behagen des die Met weitgehend okkupierenden Abonen-mentspublikums. Wenn man noch die nobel her-gerichtete „Alceste“ von Gluck und die mit Bal-lett-Firlefanz umrankte „Martha“ von Flotow er-wähnt, dann darf man den Beweis für die oben aufgestellte Behauptung als erbracht ansehen. Dabei besitzt die Met, wie zu allen Zeiten, einen großen Stab an Kapellmeistern, Regisseuren und Solisten, nicht zu vergessen Chor und Orchester, die allen Aufgaben nicht alltäglicher Art gewach-sen wären. Wie viele würden auf die Anregungen, die wenigstens von vereinzelt Novitäten aus-gehen, mit Hergabe ihres besten Könnens rea-gieren. Der plötzliche Tod von Dimitri Mitropou-los hat das Institut eines seiner fähigsten Dirigen-ten beraubt. Georg Solti, der als Gast eine auf der Bühne sehr mäßige „Tannhäuser“-Aufführung

leitete, vermochte nicht viel mehr als Temperament und Routine zu zeigen. Als weiterer Repräsentant europäischer Opernkultur erschien Carl Ebert in der erwähnten Neueinstudierung der „Martha“.

Mit unvergleichlich geringeren finanziellen Mitteln gelingt es der New York City Opera Company, einen interessanten Spielplan aufzustellen. Daß sie sich an neuem Schaffen beteiligen kann, wird ihr durch die bereits seit mehreren Jahren erfol-gende Subvention der Ford Foundation ermög-licht. Für Dallapiccolas Einakter „The Prisoner“ und Monteverdis „Orfeo“ trat Leopold Stokowski als Gast mit höchster Autorität ein. Als zweite Premiere erschien „Der Revisor“ von Werner Egk unter der anregenden und präzisen Leitung des Komponisten. Die mit witzigen Nuancen reich be-ladene Aufführung hatte einen starken Publikums-erfolg. Im übrigen Opernrepertoire bewegte sich die Operngesellschaft weitgehend in dem Fahr-wasser der Met durch Aufnahme des „Rosenkava-liers“ und der unverwüstlichen Standardwerke der italienischen Opernliteratur. Wieder erschienen „Carmina burana“ von Orff, die in New York sowohl im Konzertsaal wie auf dem Operntheater jedesmal einschlagen. Der derbe Humor und die in vieler Hinsicht originelle musikalische Physio-gnomie findet stets Resonanz im amerikanischen Publikum. Der Erfolg, den die Bühne mit Ope-retten von Gilbert und Sullivan in der letzten Saison hatte, führte jetzt zu einem „Mikado“, „The Pirates of Penzance“, „The Gondoliers“ und „H. M. S. Pinafore“, umfassenden, allabendlichen Zyklus. Die New-Yorker haben, zumal die Auf-führungen ausgezeichnet sind, an dem typisch angelsächsischen Witz und der nicht verblaßten Musik helles Vergnügen.

Die kaum bestreitbare Tatsache, daß New York in den letzten Jahren zu einem Musikzentrum der Welt geworden ist, zeigt sich, neben anderen Symptomen, in dem Erscheinen vieler ausländischer Orchester. Ein Ausdruck politischer Courtoisie war das Auftreten des Dänischen National-Orchesters, das mit dem Besuch des Königs-paares zusammenfiel. Ohne die haarscharfe Exaktheit und den Farbenreichtum der besten amerikanischen Ensembles zu erreichen, erwarben sich die Dänen unter ihren Dirigenten Thomas Jensen und John Frand große Sympathien durch die noble, unprätentiöse Art ihres Musizierens. Ihnen folgte unmittelbar das Israel Philharmonic Orchestra, von seinem ständigen Dirigenten Carlo Maria Giulini und, als Gast, von Joseph Krips geleitet. In dem hier gebotenen, verhältnismäßig kleinen Segment israelischer Musik gaben Paul Ben Haim und Joseph Kaminski ein vorteilhaftes Bild der schöpferischen Kräfte Israels. Zum ersten Male lernte man das 120 Mitglieder zählende japanische NHK- (Nippon Hoso Kyokei-) Orchester, das in Tokio seinen Sitz hat, kennen. Es besitzt in dem aus Deutschland stammenden Dirigenten Wilhelm Schüchter einen hochbefähigten Lehrmeister. Die Japaner lieben eine zartere Klangbildung mit weit geringeren Temperamentsentladungen, als wir sie hier gewohnt sind. Sie spielen jedoch mit großer stilistischer Sicherheit europäische klassische Werke. Japanische Kompositionen führten in eine aparte, höchst reizvolle Sphäre. Als freundlich begrüßter Gast fand sich das Warschauer Philharmonische Orchester unter Witold Rowiski in Carnegie Hall ein. Man hörte in guter Form die „Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta“ von Bartók, die I. Symphonie von Brahms und, von einer sehr begabten jungen Solistin, Wanda Wilkomirska, eindringlich und technisch einwandfrei gespielt, das Violinkonzert Nr. 1 von Szymanowski.

Im Orchesterleben New Yorks gab es eine Reihe unerwarteter Veränderungen, veranlaßt durch den Tod von Dimitri Mitropoulos und die schwere Erkrankung Fritz Reiners. Beide waren für jeweils mehrwöchige Gastspiele bei der New York Philharmonic vorgesehen. In die Lücken sprangen Aaron Copland, weitgehend als Interpret seiner eigenen Werke und der in Minneapolis wirkende polnische Dirigent Stanislaw Skrowaczewski, der sich als versierter Musiker Sympathien schaffte. In ein schweres Dilemma geriet das Orchester, als Karl Böhm mitten in seiner Konzertserie die Notwendigkeit einer sofortigen Augenoperation erkennen mußte und zwischen Probe und Aufführung nach Wien flog. Zwei der Bernstein zur Seite stehenden jungen Dirigenten waren imstande, das vorgesehene Programm ohne Änderung am selben Tage zu übernehmen. Sehr günstig schnitt Hans Rosbaud mit Standardwerken und modernen Partituren — Webern, Schönberg, Hindemith — ab. Seine schmucklose, aber bis ins Letzte innerlich organisierte Darstellung faszinierte, vielleicht gerade als Gegensatz zu der Exaltation mancher Primadonnen des Taktstocks. Er wird bei einer Wiederkehr freudig empfangen werden.

Die Kette der Mißgeschicke unter den Dirigenten wurde noch dadurch erweitert, daß Leopold Stokowski sich beim Spielen mit seinen beiden neun- und elfjährigen Söhnen die Hüfte brach und daß Eugene Ormandy zusammen mit seiner Frau einen schweren Autounfall hatte, der ihn für einige Wochen lahmlegte. Für ihn erschien in New York William Steinberg, der Dirigent des Pittsburgh Philharmonic Orchestra, und führte das Philadelphia Orchestra in einem klassischen Programm zu stürmischem Erfolg.

Leonard Bernstein hat in dieser Spielzeit nur sechs Wochen am Anfang und fünf am Schluß der Konzertserie der New York Philharmonic übernommen. Wer seine Arbeitsfähigkeit und seinen Ehrgeiz kennt, weiß, daß er in der Zwischenzeit nicht müßig ist. Television, Schallplattenaufnahmen und Komponieren geben ihm ein gerütteltes Maß an künstlerischer Beschäftigung. Seine Bereitwilligkeit, neue Ideen aufzugreifen, bekundete er durch den „Time Cycle“ von Lukas Foss. In diesem Werk und einem weiteren, das er „Concerto for Improvising Solo Instruments and Orchestra“ nennt, läßt der Komponist ein Kammerensemble, bestehend aus Klarinette, Cello, Schlagzeug und Klavier, mit weitgehenden Rechten des freien Phantasierens spielen, während das begleitende Orchester seinen traditionell festgelegten Stimmen folgt. Ob diese Novität der Kompositionstechnik und Ausführung eine Zukunft hat, sei dahingestellt. Auch dieses Experiment wurde vom New-Yorker Publikum mit dem respektvollen Beifall aufgenommen, der hier die Regel ist, da man zum mindesten die Ausführenden belohnen will.

Unter den Solistenkonzerten, die während der Hauptsaison allwöchentlich in mehreren Dutzenden veranstaltet werden, nahmen die sieben Abende des russischen Pianisten Sviatoslav Richter schon durch die in zwölf Tagen absolvierte Leistung eine Sonderstellung ein. So sehr man seine Technik bewunderte, es ließen sich manche Einwände gegen seine Auffassung gerade klassischer Werke machen, bei denen die geistige Gestaltung hinter der Bravour zurückblieb. Manche Solistenabende beanspruchten schon durch die Programmbildung erhöhtes Interesse: Ruggiero Ricci spielte nur Soloviolinwerke, Helen und Karl Ulrich Schnabel zeigten, welche im Konzertsaal unbeachteten Schätze in der Klavierliteratur für vier Hände vorhanden sind, und Hans Richter-Haaser schuf günstige Eindrücke durch seine durchdachte Interpretation klassischer Klavierwerke. Die im Hunter College unter der Ägide des früheren Wiener Managers Dr. Benno Lee stattfindenden Konzerte brachten wieder weltberühmte Namen — Novaes, Fischer-Dieskau, Rubinstein, Casadesu, Milstein, Stern, Myra Hess und Arrau — auf das Podium. Die auch in dieser Saison unverkennbare Zunahme des Interesses an Kammermusik wurde durch Ensembles dokumentiert, die in unzähligen Variationen Musik von den alten Niederländern bis zum jüngsten Nachwuchs der Gegenwart vorführen und in vielen Fällen auch ein zahlreiches Publikum finden.

Arthur Holde

Tumult beim »Domaine musical«

Beim letzten Konzert des Pariser „Domaine musical“ erregte ein neues Werk von Mauricio Kagel, das dort seine Uraufführung erlebte, einen großen Tumult. Um die Reaktion des Publikums zu begreifen, ist es unerlässlich, den Vorgang dieser Uraufführung, so wie er akustisch und visuell auf die Anwesenden einwirkte, zu schildern.

Das Werk ist für Gitarre, Harfe, Kontrabaß und zwanzig „Hautschlaginstrumente“ komponiert. Die Schlaginstrumente wurden nicht nur von zwei eigens dazu bestellten Schlägern bedient, unter denen sich der Komponist selbst befand, sondern teilweise auch vom Harfenisten, neben dem drei solcher „Hautschlaginstrumente“ standen. Aus den „Erläuterungen“ zu schließen, die im Programm des Konzertes standen, handelt es sich erstens um ein „aleatorisches“, zweitens um ein noch unvollendetes Werk. Beides ist bekanntlich für die meisten Werke der jungen und jüngsten Komponisten kennzeichnend. Die Aleatorik des Werkes besteht unter anderem darin, daß die Spieler von Anfang an in verschiedenen Lautstärken spielen können. Am Abend der Pariser Uraufführung hatten die Interpreten sichtlich beschlossen, durchweg pianissimo zu spielen.

Während der ersten paar Minuten ging alles nach Wunsch. Feine und feinste rhythmische und klangfarbliche Verästelungen bei der Harfe und bei der Gitarre, fernsüße Obertöne, vom Kontrabassisten Jacques Cazaura meisterhaft hervorgezaubert, hauchzarte Schlagzeugtöne, von Kagel und seinem Mitspieler Giuseppe Englert mit größter Behutsamkeit ins Leben gerufen, das alles schien auf ein Werk zu deuten, das, im Klanglichen und Rhythmischen vornehmlich verhaftet, eine musikalische Spannung hervorzurufen bestimmt war, die im Publikum eine entsprechende Stimmung wachrufen und -halten sollte. Es schien anfänglich ein nicht nur interessantes, sondern auch ein einnehmendes Werk zu sein.

Ziemlich rasch aber stellte sich beim Publikum teilweise Ermüdung, teilweise Lachreiz ein. Die Ermüdung war durch das streng durchgehaltene Pianissimo leicht zu erklären; man mußte förmlich hinhinlauschen, um im altertümlichen, 1500 Sitzplätze fassenden „Odeon“ vom Ablauf des Werkes auch etwas mitzubekommen. Der Lachreiz hatte vor allem visuelle Gründe, wenn da plötzlich der Harfenist Francis Pierre, die Saiten seiner Harfe verlassend, den neben ihm stehenden Hautschlaginstrumenten mit der einen Hand so etwas wie eine leichte Liebkosung zuteil werden ließ, deren klangliches Resultat aber unhörbar blieb, oder wenn Kagel selbst mit größter, mütterlichster Behutsamkeit von einem Tischchen hinter ihm, das sich wie ein Nähtischchen ausnahm, einen der sich dort befindenden, zahlreichen, verschiedenen Schläger in die Hand nahm, und dann, diesen senkrecht haltend, in Zeitlupentempo mit dessen kugelförmiger Spitze die Haut einer der vor ihm stehenden Trom-

meln so zart berührte, daß das klangliche Ergebnis wieder gleich Null blieb, um, nach getaner Arbeit, den Schläger mit gleicher Behutsamkeit und im gleichen Tempo wieder auf das Tischchen zurückzulegen.

Man konnte während alledem nicht umhin, an eine der guten Clownnummern zu denken, mit denen der bekannte amerikanische Spaßmacher John Cage seit Jahren sein Leben fristet. Der Höhepunkt wurde durch die Gestik des Gitarrespielers Cornelius Cardew erreicht, als dieser plötzlich aufhörte, normal Gitarre zu spielen, und sein Instrument in die allerseltsamsten, schwingenden Bewegungen versetzte, nicht ohne — genauso wie übrigens der Harfenist — eine oder die andere Saite seines Instruments mit zwei Fingern anzufassen, abnorm anzuspinnen und, mit den so zusammengepreßten Fingern die Saite heruntergleitend, dieser die erbärmlichsten Miautöne zu entlocken. Gelegentlich drehte er auch sein Instrument mehrere Male hintereinander rundherum, während er mit der freigebliebenen Hand auf Saiten und Körper der armen Gitarre energisch herumklopfte. Es war wirklich zum Lachen.

Dabei verhielt sich das Publikum, von einigen Knurren abgesehen, noch verhältnismäßig still, als das Stück plötzlich ohne jeden ersichtlichen Grund aufhörte. Da ging es natürlich los; einer sehr energisch klatschenden und bravorufenden Minderheit setzte sich eine laut johlende und Huuu-schreiende Mehrheit entgegen.

Nachdem Kagel und seine Interpreten sich mehrmals bedankt hatten, kamen sie aufs neue auf die Bühne, und schritten ihren Stühlen zu, um das Stück noch einmal zu spielen. Da war nun des Wutgeschreis kein Ende, bis Pierre Boulez, der Veranstalter dieser Konzerte, auf die Bühne trat und zu sprechen versuchte. Nach mehreren fruchtlosen Versuchen gelang es ihm endlich, sich hörbar zu machen. Er sagte: „Selbst diejenigen, die das Stück nicht mögen, können ruhig einen Teil davon noch einmal anhören.“ „Ein Teil“ des Werkes wurde daraufhin tatsächlich noch einmal gespielt. Kein Mensch aber hörte mehr etwas davon, wahrscheinlich nicht einmal die Spieler selbst, denn das Johlen und Lachen im Saal hielt ohne Unterbrechung an.

Am Ende schien der Komponist Kagel in strahlender Stimmung zu sein. In gebrochenem Französisch rief er dem Publikum zu: „Ich danke euch, es ist ganz wunderbar, denn ihr reagiert wenigstens!“ Einer wenigstens war also zufrieden.

Wenn ich diese Ereignisse und Zwischenfälle so ausführlich beschrieben habe, so nur, um die Lehre daraus zu ziehen. Ich glaube, daß das Stück von Kagel viel wert ist, daß es nicht ein bloßes klangliches Experiment darstellt, sondern einen starken musikalischen, und, wenn ich das Wort wagen darf, menschlichen Gehalt aufweist. Ich glaube auch, daß es der großen Mehrzahl der die Konzerte

des „Domaine musical“ besuchenden Liebhaber gefallen müßte. Verfehlt ist aber bestimmt die Ausführung eines solchen Stückes in einem großen, herkömmlichen Theater- oder Konzertsaal. Dieses Stück ist das Produkt eines Komponisten, der seine Tage und seine Nächte in einem Rundfunkstudio verbringt. Die Rundfunk- und Schallplattentechnik entwickelt auch eine Hörkultur, die ich als die Hörkultur des einzelnen und der Einsamkeit bezeichnen möchte. Ich bin davon überzeugt, daß dieses Stück, in einem einsamen Zimmer durch einen „high fidelity“-Lautsprecher gehört, auf einen jeden der Domaine musical-Besucher den nachhaltigsten Eindruck machen würde. Die obligatorischen Wursteleien der übrigens technisch hervorragenden In-

terpreten würden verschwinden, und sämtliche Finessen und Raffinessen der klanglichen und rhythmischen Strukturen zur Geltung kommen.

Geht diese Entwicklung weiter, so wird sich diese junge Musik in zwei entgegengesetzte Phänomene teilen: einerseits in die Massenmusik in den von Stockhausen erträumten kugelförmigen Hörräumen, mit fortwährendem Eingang und Ausgang der Hörer, so wie es seit langer Zeit in den ohne jegliche Unterbrechung laufenden Kinovorstellungen in New York und in Paris der Fall ist; und andererseits in die Musik der Einsamkeit in abgeschlossenen Zimmern, für einsame, grübelnde, überwachte Menschen.

Antoine Goléa

Brüssel

Frankfurter Singakademie — Ballett Béjart

Bachs Johannes-Passion wird hier wie überall sonst von guten heimischen Chören geboten. Dieser Chor aber war ein „vielköpfiger“ Gast aus Deutschland: die Frankfurter Singakademie, die unter ihrem langjährigen Dirigenten Ljubomir Romansky zum zweiten Male von der Société Philharmonique in Brüssel eingeladen worden war, in ihren Abonnementskonzerten mitzuwirken. Ein friedliches Miteinander also im Zeichen der Musik. Wie erlösend wirkt das, wenn man seine Erinnerungen in diesem Lande nicht verstecken kann und darf. Mit den deutschen Chorsängern — fast zweihundert Menschen, die strapaziöse Busfahrten auf sich genommen hatten und unmittelbar nach dem zweiten Konzert, noch in der Nacht, wieder zurückfahren — wirkte das sehr tüchtige Orchestre National de Belgique zusammen. Dazu vortreffliche Solisten, Agnes Giebel, Ursula Boese, Anton Dermota (als Evangelist nicht ganz auf seiner Höhe, dafür um so glänzender am zweiten Abend), Franz Crass, der vorjährige Bayreuther Holländer, als nobler Christus, und Gerd Nienstedt.

An das konservative Konzertpublikum wurden am nächsten Abend einige Anforderungen gestellt: Romansky hatte mit der Singakademie Janáčeks die bei uns noch selten aufgeführte „Glagolitische Messe“ in der originalen Sprache, also in Alt-slawisch, einstudiert; und dieses ganz und gar „unkirchliche“ Werk mit seinen leidenschaftlichen Aufschwüngen und der Pracht seiner, im Klangbild der „Sinfonietta“ ähnelnden, ungemischt-kraftvollen Farben begegnete beim ersten Anhören — es war die Premiere des Werkes in Brüssel — einem mehr zurückhaltenden Interesse. Quasi als Belohnung folgte das „Stabat mater“ von Rossini, eine Opernmusik von Graden, die nur aus Versehen einem kirchlichen Zweck bestimmt scheint. Sein Belcanto geht wie Honig ein, die Solostimmen können nach Herzenslust schwelgen. Was sie ge-

bührend taten: diesmal Annelies Kupper als Sopranistin, die kurzfristig einsprang und stimmlich und musikalisch ein Meisterstück lieferte. Dazu Sona Cervená, eine junge tschechische Altistin mit prachtvoller Material und großer Musikalität, die ohne Frage eine Karriere vor sich hat. Wieder auch Dermota und Crass. Das gab alles in allem, da hier auch Temperament und Neigung des Dirigenten besonders angesprochen wurden und Chor und Orchester willig folgten, einen lebhaften Erfolg.

Nach dem ersten Konzert-Empfang der deutschen Künstler durch die erst vor kürzerer Zeit gegründete „Société Belgo-Allemande“, deren Präsident und Initiator der frühere belgische Botschafter in Bonn, Baron de Gruben, ist. Dabei fällt der Name Marcel Cuveliers, des verstorbenen Generaldirektors der Société Philharmonique von Brüssel, den man auch bei uns in hohen Ehren halten sollte, denn er hat seinem Lande und damit der Welt in der schlimmsten Kriegs- und Besatzungszeit eine kostbare Friedensidee geschenkt: er hat die „Jeunesses Musicales“ gegründet, die seitdem von ihrem Ursprungslande aus als internationale Vereinigung musikbegeisterter junger Menschen sich über die ganze westliche Welt verbreitet haben. In diesen Tagen gerade haben die „Jeunesses Musicales“ an ihrem Geburtsort Brüssel mit Gästen aus vielen Ländern ihr zwanzigjähriges Bestehen gefeiert, ein Werk für die Jugend, das prosperiert und dem man alle Unterstützung schenken sollte.

Als Opernfreund geht man, wie es selbstverständlich ist, in die „Monnaie“, das gemütliche, altmodisch-elegante königliche Theater, das eng mit Belgiens Geschichte verbunden ist und in dem, wie in Covent Garden, die Stiche an den Wänden der Wandelgänge von den Gesangsgrößen erzählen, die einst hier gastierten. Jetzt hat man die Moderne ins Haus genommen: Maurice Béjart ist Direktor der neuen Ballettcompagnie. „Ballett des XX. Jahr-

hunderts“ hat sie sich genannt; so auch heißt der Titel dieses Abends des dritten Ballettprogramms der Saison.

Es gibt einen etwas liebenswürdig-faden, getanzten Schostakowitsch „Accroche-Cœur“, von dem jungen Belgier André Leclair choreographisch betreut. Nichts sonderlich Originelles, aber ein paar tänzerische Leistungen fallen auf, dazu das luftig-witzige Dekor von Serge Creuz. Dann erscheinen nur noch Béjart-Choreographien, und der Unterschied ist zu spüren. Ganz vorzüglich das Konzert für Schlagzeug und Orchester von Darius Milhaud, einst für den Schlagzeuger des „Orchestre de la Monnaie“ geschrieben. Hier von dem Tänzerpaar Duska Sifnios und Germinal Casado souverän dargestellt.

Die „Symphonie pour un homme seul“, nach Jahren für Brüssel wieder von Béjart aufgenommen, ist nach wie vor sein bisher originalster Beitrag zum Tanz dieser Zeit. Merkwürdiger Gegensatz, wie die „konkrete Musik“ der Henry und Schaeffer

den emblemegeschmückten Zuschauerraum erschüttert, ein unvorstellbar fremdes Element, das sich behauptet, weil es überzeugt. Tania Bari tanzt jetzt, etwas starr, die Rolle der Frau.

Bleibt als Schlußpointe Ravels „Bolero“, in Béjarts Choreographie, wie man hört, seit langem ein Riesenerfolg in Brüssel. Es ist wie in einer Spiristensitzung: auf einem enormen Tisch tanzt, in weißem und schwarzem Trikot, von oben grell beleuchtet, eine einzige Frau (Duska Sifnios). Sie tanzt die ganze lange Partitur hindurch; unentwegt, unnahbar, aufreizend, eine Riesenanstrengung, der sie nicht völlig gewachsen ist. Um sie herum an die vierzig Männer auf Stühlen gereckelt, von dem stereotypen Orchestercrecendo allmählich zu ihr hingezogen und in den Tanz gerissen. Eine bestechende Idee, die aber nicht für den ganzen Ablauf der Musik vorhält. Frenetischer Beifall, doch wäre mir der Schluß des Abends mit der „Symphonie“ einleuchtender erschienen.

Hildegard Weber

Fernsehen

Wege und Irrwege der Fernsehoper

Zwei Operaufführungen im Programm des Deutschen Fernsehens haben letzthin neue Wege der Übertragung des Musiktheaters auf den Bildschirm begangen. Mit ihnen scheint sich das Panorama der Möglichkeiten grundsätzlich gerundet zu haben. Es wäre also an der Zeit, die bisherigen Erfahrungen einmal miteinander zu vergleichen. Sicher ist es kein Zufall, daß diese beiden Aufführungen die äußersten Möglichkeiten realisieren. Bohumil Hřelischkas Kölner Inszenierung von Janáčeks „Jenufa“ gab dem Bild denkbar stärkstes Eigenleben. Und Peter Hermann Adlers Hamburger Produktion von Puccinis „Gianni Schicchi“ brachte — erstmals in einem deutschen Fernsehstudio — den musikalischen und den spielerischen Vorgang in dem Zusammenklang zur Geltung, den man bislang bei der Fernsehoper nicht hatte finden können. In beiden Aufführungen wurden letzte Konsequenzen gezogen. Zwischen beiden tut sich nun die Frage auf, wie die Oper im Fernsehen Oper bleiben oder aber zu etwas Neuem, etwa zu einer spezifischen Fernsehoper werden könnte.

Das technische Verfahren ist es, was in der Voraussetzung die Inszenierung des Regisseurs Hřelischka grundsätzlich von der Interpretation abhebt, für die der Kapellmeister Adler als der in erster Linie Verantwortliche zu sehen ist. Die technische Bewältigung der Aufgabe, das komplexe Geschehen des musikalischen Theaters aus dem Raum in die Fläche des Bildschirms zu zwingen, ist natürlicherweise das erste Problem. Bis zum „Gianni Schicchi“ hat man es im deutschen Fernsehen dadurch zu lösen gesucht, daß man Bild und Ton getrennt aufnahm und dann synchronisierte.

Das Verfahren war verlockend, denn es sicherte dem Bild wie dem Ton eine Vollendung, die anders mindestens nicht leicht erreichbar schien.

Aber es zeigte sich bald, daß dieses Verfahren nicht nur verlockend, sondern verführerisch war. Denn es blieb nicht dabei, daß man das Ensemble zuerst einmal die Partitur in einer Aufführung rein musikalischer Art auf das Tonband singen und dann erst in der Dekoration agieren ließ, nun ganz dem Spiel hingeben und befreit von der Sorge um den bereits fixierten schönen Ton. Gleich fand sich ein ehrgeiziger Regisseur, der für das „Bild“ mehr erreichen wollte, als es mit Opernsängern normalerweise zu erreichen ist. So nahm er zwar ihr Tonband, aber auf seine Szene stellte er nicht die Sänger, sondern Schauspieler. Sie ließ er die Partien studieren und, so gut oder so schlecht sie konnten, bei der Aufnahme singen. Bei diesen Schauspielern kam es — wie bei den Sängern selber, wo sie sich selber synchronisierten, ja nicht auf die Schönheit des Singens an, sondern nur darauf, daß Bild und Ton eben synchron waren. Es ist viel darüber diskutiert worden, ob damit nun die letzte Perfektion des musikalischen Theaters für den Bildschirm gefunden worden sei. Daß es im Grunde ein Schwindel war, Darsteller singend zu zeigen, die tatsächlich selber nicht zu hören waren, störte die meisten Kritiker wenig. Das handelsübliche Verfahren, fremdsprachige Filme mit fremden Stimmen zu „übersetzen“, hat wohl das Gefühl für die Komplexität einer gestalterischen Leistung längst abgestumpft. Aber es gab Fälle, in denen der Bruch zwischen dem optischen und dem akustischen Eindruck offensichtlich wurde. Über

kleine Ungenauigkeiten der Synchronisation, über einen zu früh oder zu spät sichtbar werdenden Ton hätte man noch weggesehen, zumal sich solche Pannen auch da ereigneten, wo die Sänger sich selber synchronisierten. Aber wenn beispielsweise in Kurt Wilhelms „Verkaufter Braut“ ein Hans im Bild zu sehen war, der die Tenorpartie mit ausgesprochen baritonalem Charakter spielte, weigerten sich Auge und Ohr, die beiden Hälften Hans für ein Ganzes zu nehmen. Beide Hälften waren für sich gut, und was der Regisseur mit seinen doppelt beanspruchten Darstellern zustande gebracht hatte, verdiente Bewunderung. Doch blieb die künstliche Synthese unübersehbar, da selbst die Illusion der Einheit gestört wurde. So perfekt dieses Theater sich darbot: das Verfahren konnte man künstlerisch auf keinen Fall für gerechtfertigt halten.

Es bezeichnet die Situation, daß dieses Verfahren zwar für die Oper aufgegeben scheint, doch in der Operette weiter angewandt wird. Der Westdeutsche Rundfunk, dessen Musikchef Karl O. Koch sich für die Oper ausdrücklich von dieser Synchronisation distanzierte, hat Kurt Wilhelm Serienaufträge für Operetten gegeben, die er nun in Wien produziert — über fix und fertig aus Köln gelieferten Musikaufnahmen.

Die Partitur, die auf dem Tonband erklingt, ist wie für Wilhelm so auch für Herlischka bei seiner „Jenufa“ im Grunde nicht das Werk, sondern nur das Material zu einer szenischen Darbietung gewesen. Zwar hat Herlischka die Sänger selber auftreten lassen. Aber was sie spielten, ging häufig über das hinaus, was sie sangen. Auch ihm stand das Bild vor dem Ton. Da hörte man Cantilenen aus küssendem Mund, in der Hochzeitsszene sah man auf dem Bildschirm Figuren stecknadelgroß, deren Stimmen man nahe hörte. Vom Bild her hatte das alles seinen Sinn. Der Raum, die Dinge und die Menschen dazwischen waren auf eine Weise dynamisch bewegt, daß die Opernhandlung zu einem faszinierenden Drama in Bildern wurde. Nur deckte sich diese optische Paraphrase auf die Oper nicht mit der Oper. Man muß diesem einzigartigen Versuch zugestehen, daß er künstlerisch ehrlich war, wenn er da, wo das andere Verfahren Doubles vorschleibt, Sängern doppelte Aufgaben stellt: nämlich die, vor der Kamera ihren zuvor aufgenommenen Gesang noch zu überspielen. Aber auch hier wurde im Effekt das technische Medium nur benutzt, um der Oper — zu entweichen.

Alle diese Synchronisationsverfahren, die Selbstsynchronisationen des sogenannten Play-back wie die synthetischen, sind aus der Schwierigkeit zu begreifen, die der umfängliche Aufführungsapparat der Oper jeder Aufnahme stellt. Die Technik gab die Möglichkeit, Bild und Ton getrennt anzugehen, und die Fernsehleute nahmen diese Hilfe an. Bei uns wenigstens. Anders ist die amerikanische Opernpraxis, die Peter Hermann Adler bei der NBC entwickelt hat und nun mit dem Hamburger „Gianni Schicchi“ erstmals in Deutschland vorführte. Sie teilt die Schwierigkeiten nicht, sondern geht gleich das Ganze an: sie nimmt Bild und Ton zugleich auf, gibt also eine spontane Aufführung. Vielleicht ist das ursprünglich nicht einmal eine künstlerische Entscheidung für die Wahrscheinlichkeit der Oper, die Winfried Zillig als Hamburger Musikchef bei seinem Einzug ins Funkhaus



Erika Wien und
Maria Kouba in „Jenufa“

als Programm verkündete. Adlers Fernsehopernpraxis ist um so viel älter wie das amerikanische Fernsehen selber; das Tonband dagegen, das hier und heute jene Hilfe so bequem anbietet, hat sich noch nicht sehr lange eingebürgert; als in England die amerikanische Fernsehentwicklung aufgenommen wurde, konnte der „Punch“ noch den ersten Fernsehschritt machen: „Was wird das für ein Spaß, nun die Schallplatten auch zu sehen!“ Aber daß man trotz inzwischen verfügbarem Tonband dabei geblieben ist und nun auch bei uns darin den besten Weg zur Fernsehoper erkennt: das gibt Grund zu Hoffnungen. Im Juni vorigen Jahres war die Hamburger Aufnahme, im Januar die Sendung, und bereits wenige Tage später machte Alberto Erede für den WDR in Wien eine „Don Pasquale“-Aufnahme nach dem gleichen Simultan-Prinzip. (Das Österreichische Fernsehen strahlte die Koproduktion sofort aus, auch in einige Eurovisionsländer; wir werden die Aufzeichnung erst später zu sehen bekommen.)

Auch dieses Simultan-Prinzip nutzt Hilfen der Technik, nämlich Bildschirme rings um die Szene, die den Sängern den Kapellmeister zeigen, der mit seinem Orchester von der Spielfläche getrennt sitzt.

Aber hier bleibt die Technik eine Arbeitshilfe; hier wird sie nicht zum Instrument der Gestaltung. Um so größere Last liegt allerdings auf dem Kapellmeister, der seine Sänger nur über Kopfhörer vernimmt und also den Zusammenklang von Bühne und Orchester von zwei Ebenen her finden muß. Aber das Ergebnis war wirklich „wahrhaft“. So lebendig wie bei dieser Musteraufführung hat man Oper als Kunstwerk durch den singenden Menschen noch nicht auf dem Bildschirm gesehen. Wie da gleich zu Beginn der Haufen der Verwandten um das Sterbebett des Herrn Donati individuell durchlichtet war, wie nicht nur die Gesichter, sondern auch die Stimmen ihren genauen Platz im Ensemble fanden — wie jede kleinste Regung in Bild und Ton eins war: das hätte mit keinem anderen Verfahren erreicht werden können.

Eine Menge Erfahrungen, gute und böse, hat unser Fernsehen mit der Oper gemacht. Es ist Irrwege gegangen. Es hat immer wieder auch versucht, Theateraufführungen unmittelbar vorzustellen.

Manche der übertragenen Festspielaufführungen sind vortreffliche Berichte gewesen; bei anderen zeigte sich, daß die Dimensionen von Bühne und Bildschirm zu unterschiedlich waren, als daß mehr als eben eine Information zustande gekommen wäre. Auch die hat ihren Wert. Aber die Fernsehoper muß schon Spezifisches geben, wenn sie ihren Sinn erfüllen soll. Ein Weg ist unseres Wissens bisher noch nicht beschritten worden, ein Weg, den man im Hörfunk bereits mit Erfolg begangen hat. Das ist die Studio-Tonaufnahme einer im Theater erarbeiteten Aufführung. Man ist dazu gekommen, weil die Theaterhäuser sehr oft nicht die besten akustischen Bedingungen für eine Mikrophonaufnahme bieten. Wenn man da nun den umgekehrten Weg der Synchronisation ginge, die szenische Aufführung fotografierte und die originalen Sänger im Studio singend ihr Spiel synchronisieren ließe, müßte sich etwas schaffen lassen, was das Repertoire der Fernsehoper mit relativ geringem Aufwand erheblich vergrößern könnte. **Alfred Brasch**

Schallplatten

Musik am Hofe von Versailles

Etwa 150 Jahre hat die französische Musik am Hofe von Versailles Rang und Bedeutung im Kulturleben Europas gehabt. Ihre Blütezeit beginnt unter Ludwig XIV. und endet mit der Revolution von 1789. Berühmte Namen geben jenen ein- und einhalb Jahrhunderten das internationale Gepräge. Es ist das Verdienst der PHILIPS-Gesellschaft, daß sie auf fünf vorzüglich ausgestatteten Langspielplatten (LL 0007/0011) einen charakteristischen und umfassenden Einblick in die musikalische Kunst der „Classique“ vermittelt und damit zugleich an die Meister erinnert, deren Werke, zumindest in Deutschland, unverdientermaßen nur noch selten genannt werden.

Die PHILIPS-Reihe zeichnet sich durch ihre stilistisch klare Gliederung aus. Unter der Überschrift „La musique et les salons“ hört man das Violinkonzert A-Dur op. 7 Nr. 6 von J. M. Leclair mit dem Geiger Charles Cyroulnik und dem Kammerorchester Maurice Hewitt; eine Flötensonate in h-Moll von M. Blavet spielen Christian Lardé (Flöte), Marcelle Charbonnier (Cembalo) und M. A. Mocquot (Gambe). In der Violinsonate g-Moll von Fr. Francoeur ist Ch. Cyroulnik der Solist. „La musique et la cour“ ist die zweite Langspielplatte betitelt. Sie enthält das Instrumentalkonzert „Die Apotheose Lullis“ von Fr. Couperin le Grand und ein Konzert für drei Flöten und Orchester op. 3 Nr. 6 aus der Feder von M. Corrette. Beide Werke musiziert das Kammerorchester Maurice Hewitt. Die dritte Langspielplatte heißt „La musique et la scène“. Mit zwei Kantaten „Les Fontaines de Versailles“ von M. R. de Lalande und „Le Café“ von N. Bernier wird hier auf zwei besonders typische

Gelegenheitsstücke aufmerksam gemacht. Sie sind musikalisch bezeichnend für die kompositorische Behandlung der französischen Rezitativ- und Arien- und Instrumentaltechnik. Die instrumental reich ausgestatteten Partituren sind sehr sorgfältig und überzeugend interpretiert. Neben dem Kammerorchester Maurice Hewitt hört man ausgezeichnete Gesangs- und Instrumentalsolisten. Die vierte Platte „La musique et l'Eglise“ führt in die Kapelle von Versailles. Ein „Magnificat“ von A. Boesset, der „Dialogus de anima“ von Henry Thiers du Mont, „Le troisième cantique spirituel sur des paroles de Racine“ von L. Marchand, „Elévation“ für zwei Stimmen von N. Bernier und die Motette „Coronate“ von A. Lefèvre vermitteln einen reichhaltigen Einblick in die kirchenmusikalische Praxis. Eine große Zahl von Solisten, das Vokalensemble Roger Blanchard und das Kammerorchester Maurice Hewitt geben jedem einzelnen Werk repräsentativen Glanz und bezeichnende Farbigkeit. Den Schluß machen auf der fünften Langspielplatte unter dem Stichwort „L'instrument soliste“ die „Pièces de clavecin“ aus dem Livre premier (1702) und dem Livre second (1703) von L. Marchand. Sie sind jeweils als Suiten zusammengefaßt. Auch die „Pièces de clavecin“ von L. N. Clérambault sind als C-Dur-Suite (1704) und c-Moll-Suite (1710?) charakteristische Cembalokunst. Sie werden von Marcelle Charbonnier meisterhaft vorgetragen.

Als Ganzes ist diese PHILIPS-Reihe ein vortrefflicher Versuch, durchweg vergessene, aber wertvolle Musik aus dem täglichen Leben am Hofe von Versailles wieder bekannt zu machen. Es wäre allerdings gut gewesen, noch Beispiele der Lauten- und

Orgelmusik hinzuzufügen, denn sie ist ebenso selten auf Platten zu hören. Daß J. Ph. Rameau und einige andere bekannte Namen aus jener Zeit nicht berücksichtigt wurden, ist keineswegs ein Mangel. Man findet die typischen Werke dieser Meister auf anderen Plattenveröffentlichungen.

Die Interpretationen sind durchweg vorbildlich. In technischer Hinsicht waltete große Sorgfalt; man spürt das Bemühen, diese Musik auch räumlich zu fassen. Die Ausstattung der Plattentaschen ist dem

Wert entsprechend kostbar. Jede Platte steckt in einem festen Album, das mit einem großen Kupferstich aus Versailles geziert ist. Die dreisprachigen Einführungstexte sind leider zu oberflächlich. Für die Einspielung zeichnen künstlerisch und aufnahmetechnisch Louis Saguer und Henry-Louis Sarlit verantwortlich. Da die Serie unter dem Patronat des französischen Kultusministeriums steht, kommt ihr repräsentative Bedeutung zu.

Heinrich Sievers

Noten- beilage

Zeitgenössische Orgelmusik

Das Alleluja ist ein Cantus responsorius, ein Sologesang mit Antwort des Chors. Wie wir von Augustinus wissen, war das Alleluja als Meßgesang in tempore Paschali, also den fünfzig Tagen zwischen Ostern und Pfingsten, in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts bereits in der christlichen Kirche eingeführt.

Joseph Ahrens, dessen Oster=Alleluja den Canticiones Gregorianae pro organo entnommen ist, baut seine Komposition auf einer Alleluja-Melodie als Cantus firmus auf. Dieses Alleluja, das im Umfang nicht über eine Sext hinausgeht, ist Cantus firmus und Fundament zugleich. Wie eine Improvisation wirkt die Komposition, die sich streng an das gegebene Thema hält. Ganz offensichtlich ist Ahrens bemüht, den Menschen unserer Tage die alte Alleluja=Formel neu lebendig werden zu lassen.

Der bedeutende belgische Organist Flor Peeters ist seit 1952 Direktor des Antwerpener Konservatoriums. Die Fuge in F (lydisch), deren Registrierung genau vorgeschrieben ist, legt ein einfaches viertaktiges Thema zugrunde und entwickelt daraus eine nach klassischem Vorbilde angelegte vierstimmige Fugenexposition. Allerdings wird die Form dann wesentlich aufgelockert und das Thema Wandlungen unterworfen, auch werden Thementeile verarbeitet. Später kommt es sogar zu gewissen homophonen Einfügungen, die aber gerade den polyphonen Charakter um so deutlicher werden lassen. An derartigen frei eingeschalteten, nicht gebundenen Teilen spürt man den Improvisator auf der Orgel. Flor Peeters liebt den archaisierenden Klang (lydische Tonart!), der aber trotzdem gegenwartsbezogen wirkt.

I. S.

Vorschau

Komponisten

Gian Carlo Menotti arbeitet am letzten Akt einer Oper „Der letzte Übermensch“, die er im Auftrage der Pariser Großen Oper schreibt. Die Uraufführung soll im November 1961 stattfinden. Es handelt sich um eine satirische Oper, die in Indien und New York spielt.

Zur Uraufführung an der Deutschen Oper am Rhein wurde Peter Ronnefelds Oper „Die Ameise“ angenommen. Die Uraufführung ist für Oktober 1961 unter der musikalischen Leitung des Komponisten vorgesehen, und zwar im Rahmen der fünften Woche „Musiktheater des 20. Jahrhunderts“.

Die Gesellschaft der Freunde des musikalischen Theaters in Wien hat die Opera piccola „Nachtausgabe“ von Peter Ronnefeld zur Erstaufführung angenommen.

Festspiele

Im Rahmen der diesjährigen Biennale von Venedig werden am 13. April die Lateinischen Motetten von Paul Hindemith uraufgeführt.

Die Bayerische Staatsoper gastiert auf den Zürcher Junifestwochen am 11. Juni mit „Elegie für junge Liebende“ von Hans Werner Henze. Die musikalische Leitung hat der Komponist.

Bühne

Die Städtischen Bühnen Heidelberg planen für den 26. April die szenische Uraufführung der Oper „La Buffonata“ von Wilhelm Killmayer. Das Deutsche Fernsehen bringt die gleiche Oper am 19. Juni um 21.10 Uhr.

Die Städtischen Bühnen Freiburg bereiten für den 16. Mai die Premiere der Oper „Cardillac“ von Paul Hindemith vor.

Die Städtischen Bühnen Frankfurt planen die Aufführung des Balletts „Der rote Mantel“ von Luigi Nono für einen Ballettabend am 11. Juni.

Das Ballett der Städtischen Bühnen Köln unter Leitung von Aurel Milloss wurde eingeladen, beim diesjährigen Holland-Festival zu gastieren.

Konzert

Die Uraufführung von fünf Liedern aus dem Nachlaß von Béla Bartók steht im Programm der Wiener Festwochen. Solist ist Eberhard Wächter.

Rundfunk und Fernsehen

Radio Klagenfurt bereitet eine eigene Produktion der „Opéras minutes“ von Milhaud und der „Florentini-

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with sixteenth-note runs and triplet markings (6). The bass staff contains a supporting line with eighth-note patterns.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur and triplet markings (3). The bass staff contains a supporting line with eighth-note patterns and triplet markings (3).

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur and triplet markings (3). The bass staff contains a supporting line with eighth-note patterns and triplet markings (3).

Fuge in F (Lydisch)

Flor Peeters, op. 72

Moderato assai

Abtialstimmen 8'4'

(t)

Princ. 8' 4' flöte 2'

d: 16' 8' + I, II

mf I(+II,III)
molto legato

Copyright 1951 by Schott & Co. Ltd., London

Flor Peeters, Drei Preludien und Fugen für Orgel, opus 72 • Edition Schott 4334 • DM 3,50



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, some marked with a 'II' above them. The middle staff is in bass clef and contains a simpler line with some beamed eighth notes and a 'II' above a measure. The bottom staff is in bass clef and is mostly empty, with a few notes appearing in the final measure.



The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line from the first system, with a 'I (+ oct. 4)' marking above a measure. The middle staff has a few notes in the first measure and then rests. The bottom staff contains a line of eighth notes in the first measure, followed by rests. The text 'Ped. - I' is written below the bottom staff.

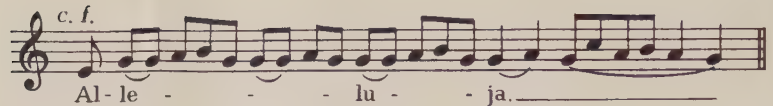


The third system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the complex melodic line. The middle staff contains a line of eighth notes. The bottom staff contains a line of eighth notes, with some measures having a 'z' symbol below them, possibly indicating a pedal point or a specific articulation.

Zeitgenössische Orgelmusik

Joseph Ahrens
1957

Oster-Alleluja



schen Tragödie“ von Zemlinsky vor. Zemlinskys Oper wurde zuletzt 1928 in Brünn gespielt.

Wettbewerbe und Kurse

Im Rahmen der Internationalen Musikfestwochen in Luzern ist ein *Interpretationskursus für Orchesterdirigenten* vom 3. bis 27. August vorgesehen. Die Leitung hat *Rafael Kubelik* übernommen. Die Zulassung ist von einer Aufnahmeprüfung abhängig. Anmeldungen müssen bis zum 31. Mai erfolgen. Nähere Auskünfte erteilt das Sekretariat der Meisterkurse, Konservatorium Luzern, Dreilindenstraße.

Die *Staatliche Hochschule für Musik in Köln* veranstaltet vom 15. Juni bis zum 4. Juli *Internationale Meisterkurse auf Schloß Morsbroich*. Die Kurse leiten Professor Max Rostal, Violine, Professor Gaspar Casado, Violoncello, Professor Bruno Seidlhofer, Klavier, und Professor Clemens Glettenberg, Gesang. Anmeldung muß bis spätestens 1. Juni erfolgen. Nähere Auskünfte erteilt die Verwaltung der Staatlichen Hochschule für Musik, Köln, Dagobertstraße 38.

Rückschau

Komponisten

Die Universität Lausanne hat den Schweizer Komponisten *Frank Martin* zum Ehrendoktor ernannt.

Interpreten

Der Genfer Dirigent *Jean Meylan* wurde am 1. Februar zum musikalischen Oberleiter des Genfer Stadttheaters ernannt.

Professor *Carl Leonhardt*, der langjährige Generalmusikdirektor der Württembergischen Staatoper Stuttgart und späterer Universitätsmusikdirektor an der Universität Tübingen, vollendete am 11. Februar das 75. Lebensjahr.

Konzert

In Buenos Aires wurde als Sektion Argentinien der IGNM eine *Sociedad Argentina de Música Contempo-*

Jubilare

Eugen Szenkar vollendet am 9. April das 70. Lebensjahr.

Professor *Hermann Erpf* feiert am 23. April seinen 70. Geburtstag. Er wirkte als Direktor der Folkwangschule in Essen und der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart. Von jeher hat er sich für die Neue Musik eingesetzt. Er ist auch als Komponist hervorgetreten.

Preise

Der *Beethovenpreis der Stadt Bonn* ist zum erstenmal ausgeschrieben worden. Für eine neue Komposition, die zwischen dem 1. April 1959 und dem 31. März 1960 entstanden oder aufgeführt worden ist, werden 5000,— DM ausgesetzt.

Verschiedenes

Dr. *Siegmund Skraup*, der szenische Leiter der Opernschule an der Musikhochschule Frankfurt, wird während der Internationalen Musikfestwochen in Luzern operndramatische Kurse abhalten.

*ra*nea gegründet. Für das Jahr 1961 sind fünf Konzerte geplant, die in der Hauptsaison — zwischen Juni und September — stattfinden sollen. Die Leitung der Gesellschaft haben A. Ginastera und H. C. Veerhoff übernommen.

Verschiedenes

Generalmusikdirektor *Wolfgang Sawallisch* und Dr. *Günther Kehr* wurden zu Professoren an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln ernannt. GMD Sawallisch leitet an der Hochschule eine Dirigentenklasse und Dr. Kehr die Klasse für Kammermusik.

Zum Gedächtnis

Der amerikanische Komponist *Percy Grainger* ist im Alter von 80 Jahren gestorben.

Der Pianist *Paul Wittgenstein* ist am 3. März in Manhattan (New York) im Alter von 73 Jahren gestorben. Zu Beginn des ersten Weltkrieges verlor er seinen rechten Arm. Als einarmiger Pianist wurde er weltberühmt. Richard Strauss, Maurice Ravel und Benjamin Britten schrieben Konzerte und Kammermusiken für ihn. Er verfaßte eine Klavierschule der linken Hand.

Kammersänger *Hans Reimar* ist am 7. Februar in Berlin im Alter von 62 Jahren gestorben. Er gehörte zuletzt dem Ensemble der Komischen Oper Berlin an.

WALTER GERWIG

lehrt Kinder musizieren:

ICH LERNE GITARRE SPIELEN

Eine Kinderschule mit Einführung in die Notenschrift

Heft I DM 3,20

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Außer unserer Notenbeilage „Zeitgenössische Orgelmusik“ liegt diesem Heft ein Prospekt des XVI. Internationalen Ferienkurses für Neue Musik in Darmstadt und der Stichting 's-Hertogenbosch Muziekstad, 's-Hertogenbosch, Holland, bei. Ferner ist einem Teil der Auflage ein Prospekt der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln — Internationale Meisterkurse auf Schloß Morsbroich — beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann — Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 24343. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 31038, auf Konto Nr. 15110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Armin Knab zum Gedächtnis

Am 19. Februar wäre Armin Knab 80 Jahre alt geworden, am 23. Juni jährt sich sein Todestag zum zehnten Male.

Der ehemalige Amtsrichter und Landgerichtsrat in Würzburg hat unermüdlich für eine zeitgemäße Erneuerung von Lied und Liedsatz gearbeitet. Einiges Bemerkenswerte ist in einer Aufsatzsammlung „Denken und Tun“ (Verlag Merseburger) erschienen. Ein Thema in dieser Sammlung heißt: „Wort und Ton im Lied“, geschrieben zwar schon 1926, in seiner wesentlichen Aussage aber und in dem Ernst der Gedanken heute genau so treffend wie damals.

„Wenn Dichtung und Musik sich verbünden, entsteht immer ein Werk der Tonkunst. Der Formleib der Dichtkunst wird zerstört, mag auch ihr Inhalt verklärt wiedererstehen. Zu den Sinnen spricht nur der Ton; der Wortklang, der Reim treten weit zurück. Das Gedicht als Wortkunstwerk wird aufgehoben. Der Versuch, es durch peinlich getreue Deklamation, im Lied etwa, zu erhalten, muß fehlschlagen. Dabei begibt sich die Tonkunst noch ihres wesentlichen Vorzugs, ein Gedicht in gestalteten Gesang verwandeln zu können. Der weitaus häufigsten Gedichtform, der gereimten Strophe, entspricht die geschlossene Melodie in der Musik, dem Gleichmaß der Silben die Taktsymmetrie, dem Reim die Entsprechung der Melodieteile. Das ist kein Zufall, keine äußere Anpassung. Das Lied war von Beginn an eine Einheit von Wort und Ton; Dichter und Sänger waren eins. Die wohlgelungene Weise erzeugte sich Strophe um Strophe. Das deutsche Volkslied in seiner Blütezeit (14. bis 16. Jahrhundert) stellt die höchste Art des Liedes dar, hinter der auch das höchste Kunstlied, das schon durch die Stütze der Begleitung bedingt und darum vergänglicher ist, zurücksteht. Bach stellte das geistliche Volkslied, den Choral in den Mittelpunkt seines Werkes; selbst konnte er es nicht mehr schaffen. Schuberts Lied, die höchste Gestalt des Kunstlieds, entstand, als Tonkunst und Dichtung unabhängig und in weitem Abstand voneinander Höhepunkte deutscher Geistesoffenbarung wurden, und ist Spiegel des Volkslieds aus dem Geist einer überreichen Künstlerpersönlichkeit, einer höchst gesteigerten Kunstepoche. Bei aller Mannigfaltigkeit seiner Formen — Schubert nimmt alle späteren Versuche voraus — bleibt doch die Grundlage das Strophenlied mit seiner geschlossenen Gesangslinie, seinen melodischen Entsprechungen. Schumann und Brahms folgten dem gleichen Formtypus.

Der Versuch, den Worttonfall des Gedichtes auch im Lied etwa nach Art des sinnvoll deklamierenden Schauspielers zu wahren — im Grunde eine Weiterbildung des begleiteten Rezitativs —, führte zur Verarmung der eigengesetzlichen Melodik und des melodischen Sinns überhaupt. Aus Wolfs bildhaft starker, inbrünstig eindringlicher Liedkunst schöpften alle Späteren das Vorrecht, zugunsten gesanglicher Deklamation auf geschlossene Gesangslinien zu verzichten. Die gesangliche Deklamation wurde so sehr der höhere Typ, der Fortschritt über das ältere Lied hinaus, daß geschlosse-

ner Melodik im Lied — wurde sie noch gewagt — höchstens das Lob der Volkstümlichkeit zufiel. Ein zweifelhaftes Lob! Stand schon das Volkslied der späteren Zeit weit hinter dem besten alten Volkslied zurück, so war gar das volkstümliche Lied ein Surrogat mit falscher Gemüteseinstellung und schlechter, vom Wortsinn über Gebühr beeinflusster, von der harmonischen Schwerkraft abhängiger Melodiebildung. Geschlossene Melodik und Volkstümlichkeit gleichzusetzen, beruht indes auf irrigen Voraussetzungen. Niemand wird Stefan George volkstümlich nennen, weil er Symmetrie und Reim verwendet. Nur aus dem Vorurteil heraus, für sublimeren Gefühlsinhalt sei die alte Liedform zu banal, konnte verkannt werden, daß dem gereimten Gedicht jeder Wertstufe eine ähnlich gebundene Gesangslinie am nächsten kommt. Daß eine solche jeder Differenzierung fähig ist, beweist Schuberts Lied umfassend. Das Schicksal des deutschen Liedes als einer Sonderleistung unter den Völkern — der größten im Musikbereich neben der vergeistigten Sonate — wird davon abhängen, ob eine eigengesetzliche, in sich geschlossene Melodik als Ausstrahlung der volkgeschaffenen Liedform der Blütezeit wieder Gefäß für alle Höhen und Tiefen der deutschen Dichtung wird.“

Neue Knab-Kantaten.

Armin Knab, „Sonne und Regen“, 18 Lieder und Klavierstücke als Kantate für gleiche Stimmen und Instrumente eingerichtet von Reinhard Joppich. (P. J. Tonger, Musikverlag, Rodenkirchen/Rhein.)

Das Chor- und Liedschaffen von Walter Rein ist für die Singschulen damals wie heute immer wieder ein der gesunden Praxis zugängliches, pädagogisch und musikalisch wertvolles Auswahlgut. Seine in einem Aufsatz selbst gestellte Forderung an den heutigen Musiker, „daß er ein Lied, ein altes oder neueres Volkslied, eine selbstgeschaffene Weise in einfacher Form zu setzen vermöge“, erfüllt Knab in oft beweisbarer Kunst. Die von Reinhard Joppich vorliegende Bearbeitung der Sammlung „Lieder und Klavierstücke“ entsprang dem Wunsch, dieses Werk als geschlossenes Ganzes in Form einer Kantate aufführen zu können (die Instrumentation für Streicher, Blockflöten und Schlaginstrumente ist ad lib.).

Die Liedsätze (ein- bis dreistimmig) sind in jener erwhnten und von Knab besonders im Kinder- und Jugendchor beherrschten Einfachheit gehalten, so daß kleinere (und untere) Singschulklassen darin dankbare Aufgaben finden. Die dreistimmigen sind im Umfang und Ausdruck ganz der kindlichen Stimme gerecht, der „Löwenzahn“ ist besonders hübsch (und eines Dacapos sicher!). Die Instrumentalstücke können als Abwechslung (und bei angegliederten Instrumentalkursen) gut und richtig von Jugendlichen gespielt werden. Die ganze Kantate muß ja nicht unbedingt geschlossen studiert werden, eine Auswahl daraus ist zu empfehlen.

Der Leiter der Städtischen Singschule in Zeil am Main, Otto Schneider, gibt im folgenden eine Anregung, die wir gern an die Mitglieder des Verbandes der Singschulen e. V. weiterleiten. Auch wir würden eine Mitarbeit in dem von Kollegen Schneider vorgeschlagenen Sinn begrüßen, da damit die Arbeit der Singschulen einmal vor ein internationales Forum gebracht würde und auch ihre pädagogische Bedeutung philologisch untersucht und dargestellt werden könnte.

Otto Schneider schreibt an den 1. Vorsitzenden des Verbandes, Oberstudiendirektor Joseph Lautenbacher: „Vom 5. bis 11. September findet der 8. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung an den amerikanischen Universitäten Columbia, Princeton und Yale statt. Ich erhielt hierzu eine Einladung und werde daran teilnehmen (Ars nova und Sequenzenforschung), wenn ich von der Regierung von Unterfranken die erforderliche Unterrichtsbefreiung bekomme. — Der Kongreß sieht Vorlesungen und Roundtablegespräche der verschiedenen musikwissenschaftlichen Disziplinen vor. So kommt auch die Musikpädagogik zu Wort in dem Thema 'The singing school movement in America'.

Die Aufnahme dieses Themas durch die Veranstalter gibt ähnlichen Bewegungen (hier: Die Singbewegung Albert Greiners und seiner Nachfolger) die Möglichkeit eines konstruktiven Vergleiches, aber auch die Chance des substantiellen Einwirkens auf die Singbewegungen anderer Länder. Voraussetzung für eine fruchtbare Diskussionsgrundlage auf dieser Ebene ist ein sorgfältig ausgearbeitetes wissenschaftliches Konzept — nach geschichtlichen, soziologischen und ethnologischen, pädagogischen, psychologischen und physiologischen sowie philosophischen Gesichtspunkten —, wobei zu beachten ist, daß die eigentliche Musikpädagogik angewandten Charakter hat, im Sinne einer 'philosophischen Anthropologie' aber zu den Zweigen der Systematischen Musikwissenschaft als 'philosophische Musikpädagogik' gehört (nach Wellek).

Fünf bis sechs Monate werden genügen, um in Zusammenarbeit von Verband und Singschulen die notwendige konkrete Basis in Form eines derartigen Exposés zu schaffen. Nach meiner Meinung kann sich die wissenschaftliche Manifestierung des Singschulgedankens in diesem internationalen Rahmen nur positiv für unsere Ziele auswirken. Zur Vertretung der angeführten Interessen müßte ich aber in Bälde Bescheid wissen, da ich mich dann durch die Pennsylvania-Universität (geschäftsführend für die Internationale Gesellschaft für Musikforschung) an die Herren Lowens und Britten wenden würde, um auf Programm sowie Publikationen einwirken zu können.“

ORATORIENCHÖRE SINGEN

STUTTGART. Der *Stuttgarter Kammerchor*, Leitung *Martin Hahn*, unternimmt im April seine 3. Nordlandreise mit Konzerten in Norddeutschland, Dänemark, Schweden und Norwegen. Auf dem Programm stehen neben alten Meistern Werke von Distler, David und Burkhard.

Der vom gleichen Dirigenten geleitete *Stuttgarter Oratorienchor* sang am 28. und 29. Januar das Dettinger Te Deum von Händel in einem Gemeinschaftskonzert mit der Kantorei und dem Kirchenchor der Paul-Gerhardt-Kirche und der Sängerschaft Schwaben. Insgesamt wirkten bei der Veranstaltung 250 Sänger mit. — Am 29. und 31. März führte der Stuttgarter Oratorienchor die Johannes-Passion von Bach (ungekürzt) auf.

Neuerscheinung

Chorkultur

ANLEITUNG

zum Singen nach Noten auf rhythmischer
und stimmbildnerischer Grundlage

von IMMANUEL KAMMERER
und EMIL FRANK

136 Seiten mit vielen Abbildungen
Notenbeispielen und Liedern

DM 5,—

Die „Chorkultur“ vermittelt erstmals eine systematisch auf Stimmbildung, Aussprache, Rhythmik und Gehörbildung aufgebaute Chorerziehung und gibt dem Chorsänger gleichzeitig die dazu notwendigen Unterlagen sowie bisher nur Dirigenten und Stimmbildnern zugängliches Material in die Hand.

AUS DEM INHALT:

Die Atmung · Die resonanzfördernden m, n, ng · Die Registerfrage · Tonbildung und Aussprache · Gehörbildung · Taktarten · Tonarten
Lautbilder

AUS DEN ERSTEN URTEILEN

Ich habe das Werk mit zunehmendem Interesse gelesen und finde, daß es zu dem Allerbesten gehört, das auf diesem Gebiet erschienen ist. Das Buch wird sicher viel Gutes stiften, wenn es die verdiente Verbreitung findet. Ich werde es jedenfalls überall empfehlen.

Professor Philipp Jarnach
Direktor der Hochschule für Musik,
Hamburg

Haben Sie sehr herzlich Dank für Ihre feine, kleine Stimmbildung. Endlich einmal ein Weg, der von der Gemeinsamkeit der Aufgabenkreise ausgeht und mitten in die Praxis hineinführt.

Professor Fritz Jöde, Hamburg

Die »Chorkultur« bietet eine äußerst sinnvolle, durchaus neuartige methodische Kombination, die bei konsequenter Durcharbeitung die Barrikaden des Treffsängens und des Schönsingens überwinden kann, auf daß das Chorsingen, nunmehr jenseits des unmusikalischen Drills, wirklich zum Vergnügen werde. Das ansprechende Werk füllt eine tatsächliche Lücke und kann nur Segen stiften.

Professor Franz Burkhardt
Musiklehranstalt der Stadt Wien

Verlag Hug & Co. Zürich 22

Postfach

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51 / 53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzerte-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca
Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine:
Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter,
Haass · Cello: Stord · Cembalo:
Salling · Komposition: Sehlbach,
Reda, Schubert · Dirigenten und
Chorleiter: Prof. Dressel, Linke ·
Allg. Erziehungslehre: Spreen · Mu-
sikwissenschaft / Studio für Neue
Musik: Dr. Wörner

Seminar für Privatmusiklehrer

Stieglitz

Seminar für rhythm. Erziehung

Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik

Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch,
Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann,
Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen,
Kritschker, Kolb, Wecking, Marek,
Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe
Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Oper

Leitung: Prof. Dressel
Szen. Leitung: Roth

Gesang: Wesselmann, Kaiser-Breme ·
Einstudierung: Knauer, Winkler ·
Szenischer Unterricht: Roth, Krey,
Titt

Opernchorschule

Knauer

Schauspiel

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Grön-
dahl, Krey, Leymann, Wallrath,
Traendkner=Cartellieri, Grasses, Man-
delartz · Angeschlossen Seminar für
Vortragskunst, Sprecherziehung und
Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Mar-
kard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley,
Knust, Heubach, Fürstenau, Vera
Volkova a. G. (mit freundlicher Ge-
nehmigung des Königlich Dänischen
Theaters Kopenhagen) · Bühnentanz-
klassen, Seminar für Tanzpädagogik,
theoretisch/praktische Ausbildung in
Tanzschrift (Kinetographie Laban)

Gebrauchtes

Klein=CEMBALO

zu kaufen gesucht.

Zuschriften — möglichst aus dem Rhein=Main-Gebiet —
unter M 936 an den Verlag der Zeitschrift erbeten.

Energetos-Ritte

Wer hat mit Erfolg nach obigem System das
Klavierspiel studiert?

Völlig unverbindliche Anschriften erbittet:
Karl Lederer, Frankfurt/M. 1, Schließfach 2844

B. SMETANA — A. DVOŘÁK — F. MUSIL — L. JANÁČEK — J. B. FOERSTER — J. KLIČKA — E. TREGLER — V. NOVÁK —

MUSICA BOEMICA PER ORGANO

Tschechische Orgelmusik

herausgegeben von Dr. Jirí Reinberger

Diese hervorragende Sammlung bringt in drei Bänden einen Überblick über die Orgelwerke tschechischer Orgelvirtuosen und Komponisten. Ein ganzes Jahrhundert, anknüpfend an die Orgeltradition der alten tschechischen Schulmeister, ist hier mit seinen großen Namen vertreten, darunter sowohl die Klassiker der tschechischen Musik, als auch die Zeitgenossen.

Die in dieser Sammlung erstmals veröffentlichten Proben von Orgelkompositionen tschechischer zeitgenössischer Komponisten zeigen, was diese Komponisten zur Entwicklung der tschechischen und der Weltliteratur für Orgel beigetragen haben und welch schöpferisches Profil ihnen eigen ist. Viele der angeführten Werke sind die einzigen Kompositionen, welche der eine oder andere Komponist für Orgel geschrieben hat.

Von besonderem Interesse für die Praxis dürften die generellen Bemerkungen und Hinweise des Herausgebers zur Interpretation sein. Diese lassen klar und deutlich erkennen, daß diese Sammlung von Kompositionen für die Orgel zugleich auch ein Stück Geschichte des Orgelbaues selbst ist.

Band I DM 13,50 / Band II DM 15,— / Band III DM 15,—

Artia / Prag

ALKOR-EDITION KASSEL

— K. SLAVICKÝ — V. HAVLÍK — M. SOKOL — F. VRÁNA — J. HANŮS — J. HURNÍK — P. EBEN —

— E. ZELINKA — A. HÁBA — O. CHLUBNA — F. BROŽ — E. HLOBIL — K. JANEČEK — M. KREJČÍ — M. KABELAČ — R. TYNSKÝ —

— B. A. WIEDERMANN — F. MICHALEK — L. VYČPÁLEK — O. A. TICHÝ — J. BLATNÝ — J. KVAPL —

Neue Musik für die Blockflöte



Heft 1 • Edition Schott 5226 • DM 2,50

Béla Bartók: Allegro • Andante • Haschespiel • Kinderlied • Nanie • Viehbeschwörungslied
Zoltán Kodály: Ungarische Volksmelodien

Heft 2 • Edition Schott 5227 • DM 2,50

Béla Bartók: Andante • Burschenspöttelei • Molto vivace
Zoltán Kodály: Alla Breve • Spiellied

Die ungarische Folklore ist in der ganzen Welt berühmt und beliebt wegen ihrer rhythmischen und melodischen Reize. Diese Reize kommen auf der Blockflöte besonders glücklich zur Geltung. Im Zusammenhang hiermit steht der pädagogische Wert dieser Sammlung als Schule des exakten Zusammenspiels und brillanten Vortrags.

B. SCHOTT'S SÖHNE • MAINZ

Jetzt vollständig

UNESCO-Liederbuch

Europäische Lieder in den Ursprachen

EM 1600/AB

i. A. der Deutschen UNESCO-Kommission hrsg.
von J. Gregor, Fr. Klausmeier, Egon Kraus.

Band 1: Die Lieder in den romanischen und germanischen Sprachen. 224 Seiten mit Anhang: Die Lieder in der deutschen Übersetzung — Quellen — Kleines Instrumentenlexikon — Sachgruppenverzeichnis — Liedanfänge in den Ursprachen — Liedanfänge in der deutschen Übersetzung. — Lautumschrifttafel.

Band 2: Die Lieder in den slawischen, finnisch-ugrischen und restlichen europäischen Sprachen. 192 Seiten mit Anhang: Lautumschrift-Tafel — Die Lieder in der deutschen Übersetzung — Quellen — Kleines Instrumentenlexikon — Sachgruppenverzeichnis — Liedanfänge in den Ursprachen — Liedanfänge in der deutschen Übersetzung.

Jeder Band 4,80

Verlag Merseburger · Berlin-Nikolassee

CHORDIRIGENTEN-KURSUS

unter Leitung von

PROFESSOR KURT THOMAS

in Verbindung mit *Oratorien-Studio*
(Gesang: Theo Lindenbaum, Detmold) und einem
Streicher-Kursus (Professor Wilhelm Isselmann, Detmold,
siehe Sonder-Anzeige!)

3. bis 10. Sept. 1961 in der Schule „Birklehof“,
Hinterzarten / Hochschwarzwald

Beschränkte Teilnehmerzahl! Genaue Prospekte erhältlich:
Chordirigenten-Kursus Professor Thomas, Hinterzarten,
Postfach.

VIOLIN-KURS

Professor WILHELM ISSELMANN (Detmold)
Gastdozent Professor HERMANN ZITZMANN
(Köln)

„Birklehof“, Hinterzarten (Hochschwarzwald)
3. bis 10. September 1961

Solistische Weiterbildung (Violine und Viola),
Kammermusik, Kammerorchester.

Prospekte können angefordert werden:
Violin-Kurs Hinterzarten/Schwarzwald, Postfach

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN

MUSIK · THEATER · TANZ

Gesamtleitung: Prof. Heinz Dressel

SOMMERAKADEMIE 1961

für das zeitgenössische Kunstschaffen

vom 26. Juni bis 15. Juli 1961

Gäste: Opernschule Amsterdam, Schauspielschulen der Akademien Wien und Zürich, Werner Egk, Prof. Meersmann, Gen.-Int. Dr. Barfuß, Gen.-Int. Dr. Schumacher, Hans Curjel, Dr. W. Kolneder, Dr. Bernd Müllmann, Dr. Karl H. Wörner, Dr. Günter Hausswald, Strauß-Quartett, Gaudeamus-Quartett, Ton de Leeuw, K. H. Stockhausen, Alfons und Aloys Kontarsky.

EUROPÄISCH-AMERIKANISCHE SOMMERKURSE

für den zeitgenössischen Bühnentanz

vom 10. bis 28. Juli 1961 · Leitung: Kurt Jooss

Dozenten: Diana Baddeley, Deborah Bertonoff, Jean Cébron, Roger George, Erich Heubach, Albrecht Knust, Anna Markard-Jooss, Iko Otrin, Trude Pohl, Gisela Reber, Anne Wodliams, Hans Züllig.

Gastdozenten aus den USA: Lucas Hoving, Eugene Luigi, Antony Tudor.

Auskunft und Sonderprospekt durch die Verwaltung der Folkwangschule, Essen-Werden, Abtei,
Ruf 49 24 51 / 53

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg

Direktor: Dr. Fritz Schnell

stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine. Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Städtisches Konservatorium Osnabrück

Leitung: Direktor Karl Schäfer

Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar f. Privatmusikerzieher, Lehrer an Jugendmusikschulen. Orchesterschule. Chorleiterseminar. Opernschule. Ev. Kirchenmusik. Jugendmusikschule, Meisterkurse, Musica-viva-Konzerte.

Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT für freie Improvisation

unterricht in vier sprachen

konzert- und lehrdiplom

kursdauer ein jahr (oktober-juni)

spezialkurs im sommer (juli-august)

auskunft durch das sekretariat case ville, lausanne, schweiz

ALTE UND NEUE MEISTER=GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen

Feinstimmer für Geige und Cello

*Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 10
2. Aufgang, 1. Stock*

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Günder / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennenmark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Meister- u. Ausbildungsklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusikerzieher mit staatlicher Abschlußprüfung.

Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- u. Orchesterleitung, Opernklasse, Studio für alte Musik, Studio für neue Musik, Kammermusik u. Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaft, Liebhaberklassen und Jugendmusikschule.

Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon: 1 91 61

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst=Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38)

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo) und (Bruno Müller), Dirigieren, Komposition (Wildberger).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wttbg.), Karlsplatz, Tel.: 320



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Der Chor des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart

(Leitung: Dr. Hermann Josef Dahmen)

sucht für sofort

einen II. ALT

Bedingungen: Abgeschlossenes Gesangsstudium,
Erfahrung im Ensemblesingen und Vom-Blatt-Singen.
Vorsingen erfolgt nach Einladung.

Wir bitten qualifizierte Bewerberinnen, die den besonderen Ansprüchen eines Berufschors gerecht werden, ihre ausführlichen Bewerbungen zu richten an den
Süddeutschen Rundfunk, Personalabteilung, Stuttgart,
Postfach 857



IN ALLER WELT

NEUPERT

KLAVICHORDE · SPINETTE
CEMBALI · HAMMERFLÜGEL

BAMBERG · NURNBERG

DAS ORCHESTER DER STADT BOCHUM

Leitung: GMD Franz-Paul Decker

sucht zum 1. September 1961

einen I. SOLO-BASSISTEN

Vergütung nach TO. K I, Stellenzulage I, Ortsklasse S.

Interessenten, die den besonderen Anforderungen des Orchesters mit vorwiegender Konzerttätigkeit entsprechen, werden gebeten, alsbald ihre Bewerbung mit Lebenslauf, Lichtbild und Zeugnisabschriften einzureichen.

Teilnahme am Probespiel verpflichtet bei Wahl zur Annahme der Stelle.

Oberstadtdirektor — Personalamt — Bochum

SÜDDEUTSCHER RUNDfunk

Wir suchen für unser

UNTERHALTUNGSORCHESTER

(Leitung: Heinz Schröder)

zum möglichst baldigen Eintritt

einen stellvertretenden Solobratscher
sowie einen Cellisten

Die Anstellung erfolgt nach dem Tarifvertrag
des Süddeutschen Rundfunks.

Probespiel erfolgt nach Einladung.

Erfolgreiche Teilnahme am Probespiel verpflichtet
bei Wahl zur Annahme der Stelle.

Ausführliche Angebote mit Zeugnisabschriften u. Lebenslauf an die Personalabteilung des Süddeutschen Rundfunks, Stuttgart, Postfach 857.

AN DER FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN

MUSIK · THEATER · TANZ

(Leitung: GMD Prof. H. Dressel)

ist die Stelle des

Dozenten für Musikgeschichte

ab 15. September 1961 neu zu besetzen.

Weitere Aufgaben:

Disposition des Studios für Neue Musik und der jährlichen Sommerakademie.

Vergütung erfolgt nach Vereinbarung · Probezeit 6 Monate.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Lichtbild, Zeugnisabschriften und Nachweis bisheriger pädagogischer Erfahrungen sind zu richten an das

Sekretariat der Folkwangschule für Musik, Theater, Tanz, Essen-Werden, Abtei.

Meistergeige SILVESTRE & MAUCOTEL, PARIS
zu verkaufen.
August Seelis, Aachen, Limburgerstraße 24

TROMPETER (29 Jahre), seit acht Jahren in Theater-
und Sinfonie-Orchestern tätig gewesen,
sucht dringend neues Engagement.
Angebote unter M 929 an den Verlag erbeten.

SOLOFLÖTIST

z. Z. im Kurorchester (Harz) tätig, bish. Wirkungskreis:
Theater-, Sinfonie-, Rundfunk- und Filmorchester,
sucht ab 1. Oktober 1961 Stellung
im Theater- oder Sinfonieorchester.
Angebote erbeten an Musiker, Hamburg 6, Vereinstr. 81,
II. St., links, bei Steinführer.



PYRAMID
SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

Viol

der altbewährte LACKBALSAM
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

TOD DEM HOLZWURM
In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i./Brsg.
Bertoldstraße 43

NEU

ENRICO MAINARDI

SONATA

per Violoncello (1959)

Edition Schott 5159 DM 4,50

Die unerschöpfliche Vielseitigkeit des Ausdrucks, über die Mainardi als Interpret verfügt, erfüllt auch seine eigenen Kompositionen, die alle tonlichen und spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments ausschöpfen. So werden alle fortgeschrittenen Cellisten in dieser ausdrucksstarken, vom Komponisten sehr genau bezeichneten Sonate eine hohe Schule des Violoncellspiels finden.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Volkslied für Klavier

Die bekannten Volksliedmelodien als Grundlage in Unterrichtswerken für die verschiedensten Instrumente zu verwenden, hat sich immer mehr eingebürgert. Das soeben erschienene 3. Heft von Micheelsen, „Klavierübung nach Volksliedern“, baut die darin enthaltenen Kinderlieder zu einer „Kleinen Suite“ zusammen.

H. F. Micheelsen, Klavierübung nach Volksliedern. I. Teil/Heft 3: Leichte Suite nach Kinderliedern. BA 1336. DM 3,20 (Heft 1, BA 1334 und Heft 2, BA 1335. Je DM 4,—)

Für fortgeschrittene Spieler hat Karl Marx schon vor Jahren seine „Klaviermusik nach Volksliedern“ begonnen, von der jetzt neu erschien:

Karl Marx, Klaviermusik nach Volksliedern.

Zweite Folge. BA 3509. DM 5,20
(Erste Folge. BA 2079. DM 5,20)

Früher erschienen:

Klaus Wolters: Erstes Spiel zu vier Händen. Alte Volkslieder in sehr leichtem vierhändigem Klaviersatz. BA 3508. DM 4,80

Josef Ahrens: Kleines Spielbuch zu deutschen Volksliedern für Klavier und andere Tasteninstrumente. BA 1725. DM 2,40

Bruder Singer. Klavierausgabe (Baum/Gericke). BA 2999. 270 Volkslieder in neuen Sätzen. Kart. DM 8,40 / Hlw. DM 10,60

Laterne, Laterne, Sonne, Mond und Sterne. Kinderlieder für Klavier in leichten Sätzen von Fritz Dietrich. BA 1003. DM 2,40

Katharina Ligniez: Klavierlehre Heft 1: Klavierfibel (Kinderlied und Volkslied). BA 1306. DM 2,40

Volksliedbüchlein in Sätzen von Fritz Dietrich. BA 1499. DM 3,60

Alte Liedsätze für Orgel oder Klavier aus Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts (Ehmann). BA 1287. DM 4,—

Armin Knab: Musikanten, die kommen. Neue Kinderlieder von Walther Pudelko im Klaviersatz. BA 1720. DM 3,20

Bärenreiter = Verlag

**Das umfassende Lehrgebäude des Violoncellspiels,
geschaffen aus der Einheit des Virtuosen, Pädagogen und Komponisten**

Joachim Stutschewsky

Das Violoncellspiel

Systematischer Lehrgang vom Anfangsunterricht bis zur Meisterschaft

Band I 2 Hefte Ed. Schott 1586a/b je DM 4,50

Band II 2 Hefte Ed. Schott 1588a/b je DM 6,50

Zur Ergänzung:

Neue Etüden-Sammlung für Violoncell

131 Etüden fortschreitender Schwierigkeit aus der klassischen und neueren Studienliteratur,
ergänzt durch instruktive Vorübungen.

Band I 1. und 2. Lage

Band II 3. bis 6. Lage

Band III alle unteren Lagen und Daumenaufsatz

Band IV für Fortgeschrittene

Ed. Schott 1591—94 je DM 4,50

erschienen im Verlag

Schott